# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN



1

JANUAR 1958

POSTVERSANDORT MAINZ

# HEINRICH SUTERMEISTER

# MISSA DA REQUIEM

für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester

Französische Erstaufführung am 27. Oktober 1957 in den "Concerts Lamoureux", Paris

"...eine erlebte und ergreifende Musik, wie sie in unserer Zeit kaum noch zu erwarten war", schrieb die Presse nach der deutschen Erstaufführung der "Missa da Requiem".

Jede der zahlreichen Aufführungen, die Sutermeisters Werk seitdem erlebte, bestätigte immer wieder von neuem die tiefe Ausdruckskraft und packende Wirkung dieses "Requiems".

Die französische Erstaufführung durch den Karlsruher Oratorienchor unter Leitung von Alexander Krannhals in Paris, die auch über den französischen und Schweizer Rundfunk gesendet wurde, hatte einen für Frankreich geradezu überwältigenden Erfolg.

Die Presse schrieb über diese Aufführung:

Sutermeisters "Requiem", das zum erstenmal in Paris mit dem bewundernswerten Karlsruher Oratorienschor aufgeführt wurde, hinterließ einen tiefen Eindruck. Das Werk zeigt, daß Sutermeister ein wirklicher Musiker ist: frei in seiner geistigen Haltung, nicht abhängig von irgendeiner Schule, noch weniger vom Snobismus befangen oder von der Furcht, "unmodern" zu erscheinen, spricht Sutermeister eine harmosnische Sprache. Das hindert ihn keineswegs daran, zeitgemäß, einer der Unseren zu sein, aber mehr durch die Kraft der Gedanken und der Aussage als durch ein Verhaftetsein mit der Modernität der Form. So vielfach der Text des "Requiems" auch schon vertont wurde — Sutermeisters Aussage ist von allen anderen Gestaltungen grundverschieden: ein meisterliches Werk von grandiosem Aufbau, ein Werk, das sich ohne Mühe zu einer Höhe erhebt, die andere nicht erreichen konnten.

René Dumesnil, »Le Monde«, Paris, 28. Oktober 1957

Das Schaffen von Heinrich Sutermeister war in Frankreich bisher noch wenig bekannt; aber nun ist sein "Requiem" auch für uns eine großartige Entdeckung geworden. Nach der Uraufführung in Rom, nach zahlreichen Aufführungen in Deutschland und anderen europäischen Städten konnte jetzt auch Paris diesem großartigen Werk Beifall klatschen und seinem Schöpfer jubelnde Dankbarkeit bezeigen. Der musikalischen Algebra der "Abstrakten" hat Sutermeister seine Ausdruckswelt entgegengesetzt, und die Welt dieser Gedanken zwingt uns zur Bewunderung.

Das Schwebende der Dialoge ist ergreifend. Die Kontraste, die das Orchester ausdrückt, sind von herrlicher Leichtigkeit und äußerster Kraft und vermitteln das eindrucksvollste Bild eines Meisterwerkes, das nicht nur in unseren Ohren, sondern auch in unserem Herzen haften bleiben wird.

Jacques Feschotte, »Reformé«, Paris, 9. November 1957

Aus Sutermeisters "Requiem" spricht die Angst und das Mysterium des Todes in einer sensiblen, direkten Sprache, ohne daß der Komponist sich dabei extremer, ausgefallener Mittel bedient. Das Werk hinterließ einen ergreifenden, nachhaltigen Eindruck.

Maurice Imbert, »L'officiel des Spectacles«, Paris, 19. November 1957

In unserer Zeit braucht ein Komponist Mut dazu, um so zu sein, wie er ist, einfach und ehrlich. Der großartige Erfolg, den die französische Erstaufführung hatte, gab dem Komponisten recht, daß er diesen Mut
besaß: nur so konnte ein derartig monumentales Werk von so erstaunlich expressiver Kraft entstehen.
Das Publikum verstand den Komponisten und dankte ihm mit begeistertem Beifall.

Renée Viollier, Genf, 2. November 1957

Auf einer Konzertreise wird GMD Krannhals Sutermeisters "Missa da Requiem" mit dem Karlsruher Oratorienechor zunächst in Genua und später in Straßburg, München, St. Gallen, Zürich und Genf aufführen.

Der Chor des Westdeutschen Rundfunks wird das Werk unter der Leitung von Karl Schuricht in Köln singen.

Bisher wurde das "Requiem" in folgenden Städten aufgeführt:

Rom, Uraufführung im Dezember 1953 durch Herbert von Karajan · Duisburg, Deutsche Erstaufführung im Juli 1954 durch G. L. Jochum · Basel, Juni 1954 · Augsburg, Oktober 1955 · Kassel, November 1955 · Nürnberg, November 1955 · München, November 1955 · Stuttgart, November 1955 · Oberhausen, März 1956 · Hagen, April 1956 · Radio Wien, Oktober 1956 · Karlsruhe, November 1956 · Radio Hilversum, Mai 1957 · Nürnberg, November 1957

Klavierauszug DM 12,- · Studiermaterial auf Anforderung

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Heft 1 / 119. Jahrg.

Redaktion: Heinz Joachim (Hamburg) / Dr. Karl H. Wörner (Mainz) Prof. Dr. Erich Valentin (München)

Januar 1958

### INHALT DES ERSTEN HEFTES

Aus unserer Sicht:	
Theater vor neuen Krisen?	
ERNST KRENEK Schöpferische Begegnung mit Johannes Ockeghem	
ANDREAS LIESS Musikerlebnis im Tanzbild	8
JOSEF RUFER Was ist Zwölftonmusik?	14
FRANK WOHLFAHRT Franz Schuberts "Unvollendete"	16
Musikwissenschaft in der Klosterzelle / Ausübende Musiker der USA beraten ihre Lage / Stephan Ley / Das Fräulein von Kiesow / Erich Wolfgang Korngold /Walther Friedländer / Benjamino Gigli	18
Die "Neue Zeitschrift für Musik" berichtet	
Musikfeste in der Toscana und in Umbrien	
"der rote faden" für Schallplattenfreunde	34
Neuerscheinungen	36
Leser schreiben	38
Chronik der "NZ für Musik" – Wir notieren	40
Musikerziehung — Musikstudent	47
Verband Deutscher Oratorien= und Kammerchöre	54
Die Singschule	56

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien= oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 45 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. – Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 31038, auf Konto Nr. 15510 bei Commerz= und Credit= Bank in Mainz oder durch Postanweisung. – Bezugsbedingungen im Ausland: USA, 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Usterreich: 1 Jahresabonnement U. S. 130,- (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 7.

### Theater vor neuen Krisen?

Oskar Fritz Schuh, der mit der Spielzeit 1959/60 die Intendanzgeschäfte der Städtischen Bühnen Köln übernehmen wird, hat sich in einer Presse= konferenz über seine Kölner Pläne geäußert und in einer anschließenden Aussprache auf einzelne Fragen geantwortet. Er habe die Absicht, so führte Dr. Schuh aus, einen "Kölner Stil" zu schaffen; die Berechtigung dazu gebe die Tatsache, daß Deutschland heute nicht mehr eine Theatermetro= pole besitze - sie war einst Berlin -, sondern eine Reihe von Zentren, mehrere Theaterprovinzen. Früher seien die Provinzbühnen das Reservoir für Berlin gewesen, die Dezentralisierung erfordere jedoch den Austausch der "Solisten". Man sollte indessen das eine tun und das andere nicht lassen, nämlich die Pflege des Ensembles hochhalten und bei den "Spitzen" beweglich bleiben.

Die Frage bleibt allerdings offen, ob Dr. Schuh die Situation nicht mit einem Optimismus sieht, den die Tatsachen Lügen zu strafen scheinen. So gibt der freiwillige Rücktritt des Staatsintendanten Kurt Horwitz, des Chefs des Bayerischen Staats= schauspiels, doch zu Bedenken Anlaß. Horwitz verzichtete auf die Fortführung seines Amtes wegen der "allgemeinen Theatersituation". Er sehe keinen Ausweg mehr, aus der "ständig steigenden Diskrepanz zwischen den Möglichkeiten unseres Theaters und den berechtigten Ansprüchen aller Beteiligten herauszugelangen". Es sei heute un= möglich, ein Ensemble zusammenzuhalten, da viele Schauspieler gleichzeitig beim Film, Funk und an mehreren Bühnen tätig sind. Auf die Opernbühne übertragen, stehen die gleichen Probleme zur Dis= kussion, an der Spitze das Problem der "Rarität" der Sänger, auch ein Grund, weshalb einzelne Kräfte zu "Reisestars" geworden sind.

Berlin war, wie auch Schuh als Wiener anerkennt, einmal die Theatermetropole in Deutschland. Es gab einen Berliner Stil. Berlin besitzt heute nicht mehr die Alleinherrschaft. Gewiß — eine Chance für andere deutsche Städte. Aber die Frage, wie einzelne Städte nun zu ihrem Stil kommen können, ist damit noch nicht gelöst. Ohne Ensemble kein Stil. Nur das Ensemble als künstlerische Gemeinschaft ist das bildungsfähige Instrument in der Hand des Regisseurs und des Dirigenten.

Der Jahreswechsel ist der Zeitabschnitt, in dem die Theaterbudgetfragen aufgerollt werden. Mit bewunderungswürdiger Großzügigkeit sind in den vergangenen Jahren in allen deutschen Städten enorme Summen für die Theater bewilligt worden. Aber inzwischen sind Tarif= und Gagenansprüche gestiegen und die allgemeinen Kosten, die auch die

Theater belasten, gewachsen. An die Städte werden neue, erhöhte Forderungen gestellt.

Er sei nicht in der Lage — so sagte der Oberbürger= meister von Freiburg i. Br. —, das Theaterbudget zu erhöhen, wenn neue Tariferhöhungen für das Theaterpersonal kommen sollten. Die Theater in den mittleren Städten könnten auf die Dauer die ständigen Tarif= und Gagenerhöhungen beim Theaterpersonal nicht mehr bewältigen. Zwangs= weise müßte das Niveau der mittelstädtischen Theater sinken, wenn die Großstadttheater ständig die Gagen heraufschraubten.

Eine Krise scheint sich abzuzeichnen, die rechtzeitig aufgefangen werden muß. Denn hier geht es um die Erhaltung eines Kulturbesitzes, den Deutschland vor allen anderen Ländern der Welt voraus hat. Eine solche Position dürften wir nicht geschwächt sehen.

Karl H. Wörner

### Überfremdung ...

Die Frage, ob das deutsche Musikleben zu viele ausländische Künstler beschäftige und also "überfremdet" sei, bewegt nach wie vor die Öffentlichkeit. Die "NZ für Musik" hat dazu wiederholt Stellung genommen (vgl. den Artikel "Nachwuchs" des Unterzeichneten in Nr. 7/8 und die Zuschrift "Pflege des Bühnennachwuchses tut not" von Alfred Gillessen in Nr. 11 des Jahrgangs 1957). Um die Darlegungen des Dirigenten Georg Solti und die Stellungnahme der Deutschen Bühnengenossenschaft ist eine heftige Diskussion entbrannt, die erkennen läßt, welch "heißes Eisen" hier berührt wurde.

Um dem Problem näherzukommen, seine Ursachen zu untersuchen und Fehlentwicklungen vorzubeugen, ist es nötig, sich und der Allgemeinheit möglichst genau und vorurteilslos die Tatsachen vor Augen zu stellen. Dazu kann die Statistik willkommene Hilfsmittel liefern—allerdings nur dann, wenn sie nicht nur in sich selbst hieb= und stichfest, sondern auch in der Lage ist, ein verläßliches Bild des deutschen Musiklebens und des Anteils der ausländischen Künstler daran zu geben.

Nun spielt sich dieses Musikleben nicht nur in jener einfachen Dimension ab, die durch Zahlen leicht und ohne weiteres zu erfassen ist. Sondern es spielt sich im dreidimensionalen Raum ab, der kompliziertere Rechnung voraussetzt. Oft genug wird dabei noch die Berücksichtigung von Imponederabilien erforderlich. Weshalb etwa, bei gleich guter sachlicher Qualität, ein Künstler beliebter ist als ein anderer — das sind Dinge, die sich statistisch nie erfassen lassen. Aber sie entscheiden letztlich darüber, ob ein Konzertveranstalter oder Operneintendant (die ja beide auch für die Wirtschafts=

gebarung ihres Unternehmens verantwortlich sind) unter Umständen einem Ausländer den Vorrang vor einem Einheimischen gibt.

Das Problem, das hier auftaucht, wiegt schwer und reicht sehr weit. Wir gestehen, daß wir keine Lösung dafür kennen. Denn Persönlichkeit ist ein Wert, der durch nichts zu ersetzen ist. Er läßt sich auch nicht künstlich züchten, am allerwenigsten durch organisatorische Maßnahmen. Und auf der Persönlichkeit beruht schließlich die Konzeption der Freiheit, auf der unsere gesamte westliche Kultur, unsere Staatsformen und schließlich unser deutsches Musikleben sich aufbauen.

Es wäre daher, zumal unter sozialen Gesichtspunkten, gewiß dringend zu wünschen, ja es kann
gar nicht nachdrücklich genug gefordert werden,
daß gerade im Hinblick auf die Freiheit jedem
Künstler die gleiche Chance zum Start fair und
gerecht gewährt wird! Insofern sind Statistiken,
die ein gefährliches Übergewicht ausländischer
Künstler aufweisen, höchst eindringliche Appelle,
die nicht überhört werden dürfen.

Aber dem Publikum muß auch die Freiheit bleiben, sich eindeutig für den besseren Künstler zu entscheiden. Diese Auslese ergibt sich aus dem Vergleich. Sie ist ein dynamischer Vorgang, der sich gleichfalls nur sehr schwer — wenn überhaupt — mit den Mitteln der Statistik erfassen läßt. Eine Aufstellung, die lediglich verzeichnet, wieviele ausländische Künstler im Jahre X in den deutschen Städten gastiert haben, gibt über diesen dynamischen Vorgang ebensowenig Auskunft wie über den Grund der Bevorzugung. Eine solche Statistik

ist also lückenhaft und gibt kein Bild des wirklichen Sachverhalts.

Die Klagen über eine Überfremdung des deutschen Musiklebens sind auch früher schon laut geworden. Sie kehren von Zeit zu Zeit wieder. Sie sind auch unter nationalem Gesichtspunkt verständlich, ob= wohl erfreulicherweise nach dem letzten Kriege der europäische Gedanke wieder Raum zu gewinnen beginnt. Aber so schmerzlich es ist: wir dürfen und können nicht übersehen, daß die Zahl der wirklich großen, international und übernational anerkannten Künstler in Deutschland heute stark zusammengeschmolzen ist, ja daß auf manchem Gebiet eine grausame Lücke klafft. Das kann sich jeder selbst klar machen, der sich die Namen über= ragender deutscher Pianisten, Geiger, Cellisten usf. von Weltrang zu vergegenwärtigen sucht. Wir können und dürfen uns daher nicht wundern, wenn das Ausland uns nun anbietet, was uns fehlt, und wenn das deutsche Musikpublikum (und die "Unternehmer") zugreifen.

Wohl verstanden: wir reden keiner falschen "Ausländerei" das Wort. Wir wollen die Dinge so nüchtern und realistisch sehen, wie sie nun einmal liegen. Das deutsche Musikleben kann heute weniger denn je auf die freundschaftliche Mitwirkung des Auslandes verzichten. Aber das unterstreicht nur um so entschiedener die dringende Notwendigkeit, alles Erdenkliche zu tun, um unserem eigenen Künstlernachwuchs eine Ausbildung zuteil werden zu lassen, die ihn auf dem internationalen Podium in jeder Hinsicht voll wettbewerbsfähig macht.

Heinz Toachim

ERNST KRENEK

### Ein »moderner« Meister des XV. Jahrhunderts

Schöpferische Begegnung mit Johannes Ockeghem

Meine erste gründliche Bekanntschaft mit Johannes Ockeghems Werk datiert von den Jahren 1939 bis 1942, während denen ich am Vassar College in Poughkeepsie im Staat New York lehrte. Die außerordentlich reichhaltige und schön ausgestattete Musikbibliothek und die anspruchsvolle akademische Atmosphäre dieses Instituts regte mich zum Studium der Schätze der Vergangenheit an, ein Bestreben, das mir in Europa ziemlich ferngelegen war. In der etwas feierlichen Stille der Bibliothek begann ich mich in die endlosen Bände der verschiedenen Monumente zu vertiefen und die Sammlungen der lateinischen musiktheoretischen Texte des Mittelalters durchzuarbeiten. Mein Interesse war mehr und mehr von Ockeghem gefesselt, wie ich gern gestehe, weil

er in den mir damals zugänglichen englisch geschriebenen Musikgeschichten (wie etwa Cecil Gray u. a.) allgemein ziemlich schlechte Zensuren erhalten hatte. Die meisten dieser Forscher, die sich vielfach auf den deutschen Musikhistoriker Kiesewetter beriefen, schienen in ihm einen "rein intellektuellen" Komponisten zu sehen, der sich sein Leben lang mit "abstrakten" kontrapunktischen Spielereien abgegeben habe. Sein wesentliches Verdienst sei gewesen, daß er als Lehrer diese Tricks an begabtere und menschlicher veranlagte Schüler weitergegeben habe, die sie zu würdigeren Zwecken zu verwenden wußten. Ich wurde alsbald begierig, herauszufinden,

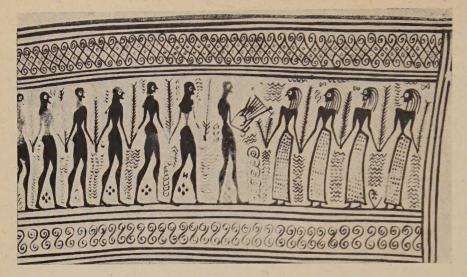


Bild 1:

Reigentanz zweier Gruppen, geführt von einem Lyraspieler. Frühattisch um 700 v. Chr., Athen, Nationalmuseum (aus dem Buch von P. Hooreman, Danzatori nell'arte) (Zu Seite 10)

was der alte Meister denn wirklich verbrochen hatte, um einen Tadel zu verdienen, der mir nur allzu wohlbekannt in den Ohren klang.

Abgesehen von dieser persönlichen Sympathie für ein frühes Opfer der heute so allgemein verbreiteten antiintellektualistischen Kritik, interessierte mich Ockeghems Kompositionstechnik auch aus pädagogischen Gründen. Der modale Kontrapunkt, den ich zu unterrichten hatte, war auf Grund der in Amerika damals mehr und mehr durchdringenden Lehrbücher von Knud Jeppesen und Arthur T. Merritt nach dem Stil Palestrinas orientiert. Obgleich mir diese Methode dem in Europa zu meiner Studienzeit üblichen Fuxischen System (und seinen zahlreichen Abwandlungen des 19. Jahrhunderts) weit überlegen schien, hatte ich den Eindruck, daß die einseitige Festlegung auf die unüberbietbare Eleganz des Palestrina-Stils den Studenten etwas einengte und für die Situationen, mit denen ihn die "neue" Musik konfrontierte, nicht hinreichend vorbereitete. Ich gewann den Eindruck, daß genauere Einsicht in die weit weniger übersichtlichen Verfahrensweisen des 15. Jahrhunderts wichtige Erfahrungen vermitteln würden.

Ich will hier einschalten, daß ich heute, dem akademischen Betrieb seit Jahren entzogen und mit Unterricht nur sporadisch beschäftigt, von der historischen Methode im Kompositionsunterricht nicht mehr so ganz überzeugt bin wie zu einer Zeit, in der ich es als Aufgabe betrachtete, institutionell festgelegte Lehrpläne, die auf einer, wenn auch oft vage und widerspruchsvoll formulierten historischen Orientierung beruhten, den Bedürfnissen des begabten Kompositionsstudenten, so wie ich diese sah, anzupassen.

Wie dem auch sei — als ich nach Beendigung meiner Tätigkeit am Vassar College 1942 als Direktor der Musikabteilung an die Hamline University in St. Paul, Minnesota, berufen wurde, war ich fest entschlossen, die begonnenen Studien fortzuführen. Die Vorbedingungen hierzu waren an dem kleinen, provinziellen Institut wesentlich anders und, äußerlich gesehen, denkbar ungünstig. Hier gab es keine feierlich stille Musikbibliothek, sondern eine solche mußte erst aus absolutem Nichts geschaffen werden. Daß diese Bibliothek, als ich nach fünf Jahren von Hamline Abschied nahm, um mich in dem freundlicheren Klima Südkaliforniens anzusiedeln, ein paar tausend Stücke enthielt, statt der Handvoll Taschenpartituren, die ich bei meiner Ankunft vorgefunden hatte, zeigt die Großzügigkeit der Verwaltung und den Grad der Unabhängigkeit, der mir eingeräumt war — eine Unabhängigkeit, von der an dem so großartig ausgestatteten Vassar College keine Rede gewesen war.

Die herrlichen Gesamtausgaben und Denkmäler, die während der Kriegsjahre überhaupt nicht erhältlich waren und deren Anschaffung selbst unter normalen Verhältnissen leicht zwanzig oder mehr meiner Jahresbudgets von je 500 Dollar verschlungen hätte, wurden durch Mikrofilme ersetzt, die uns die Kongreßbibliothek in Washington für ein paar Dollars lieferte, und alsbald

konnte ich, von einer Gruppe ausgezeichneter Studenten, die sich eingefunden hatten, unterstützt, meinen mittelalterlichen Studien in voller Freiheit nachgehen. Die Resultate dieser Studien sind teilweise in zwei Bänden unter dem Titel "Hamline Studies in Musicology" niedergelegt (1945 und 1947).

Das Gefühl der Solidarität mit dem so ungerecht behandelten flämischen Meister und das pädagogische Interesse an seinem Werk wurden bald überschattet von der Erkenntnis, daß das Studium seiner Kompositionstechnik mir viele Probleme lösen half, die mir in meinem Bestreben, die Zwölftontechnik weiterzuentwickeln, untergekommen waren. In einer sehr ausführlichen und anerkennenden Besprechung meiner historisch-kritischen Studien hat mir René Leibowitz später entgegengehalten, daß etwa ein Mann wie Schönberg es nicht nötig hatte, sich um Rechtfertigung in der Geschichte zu bemühen, wenn er seine ästhetischen Visionen in die Tat umsetzte. Ohne auf diese Argumente im einzelnen einzugehen, will ich nur sagen, daß meiner Ansicht nach jeder schaffende Künstler instinktiv die Vehikel wählt, die ihn den ihm vorschwebenden Zielen am sichersten zuzuführen scheinen. Daß Schönberg, wie aus seinem mündlichen und schriftlichen Äußerungen hervorgeht, wenig Interesse an Musikgeschichte und demzufolge auch nur eine sehr oberflächliche Kenntnis von dieser hatte, sollte weder als Verdienst noch als Manko hervorgehoben werden. Wenn ich meiner Veranlagung nach mich in meinen Bestrebungen an der Historie zu orientieren geneigt war, darf ich wohl die gleiche Dispensation für mich in Anspruch nehmen. Im übrigen war es, wiederum historisch gesehen, gewiß nicht meine Aufgabe, ein neues "System" zu "erfinden", das den "Erfindungen" Schönbergs an die Seite gesetzt werden konnte oder sie zu "überwinden" bestimmt gewesen wäre. Es waren gerade meine historischen Studien, die mich allmählich zur Überzeugung kommen ließen, daß Schönbergs "Erfindung" der Zwölftontechnik nur einen Spezialfall des viel allgemeineren Prinzips der Reihentechnik darstellte. Auf meinem historischen "Umweg" entdeckte ich denselben Webern, zu dem meine jüngeren Kollegen auf ihre Weise gelangt sind.

Wie dem auch sei, was mich und meine Mitarbeiter an Ockeghem besonders interessierte, waren diese fünf Punkte: seine Cantus-firmus-Technik, seine Interpretation des modalen Systems, die rhythmische Gestaltung seiner Musik, seine Behandlung des Dissonanzproblems und seine Formgebung.

Der Cantus firmus schien darum von Interesse, weil er eine Tonreihe darstellte, die in unablässiger, dabei vielfach variierter Wiederholung einer großen musikalischen Form zugrunde

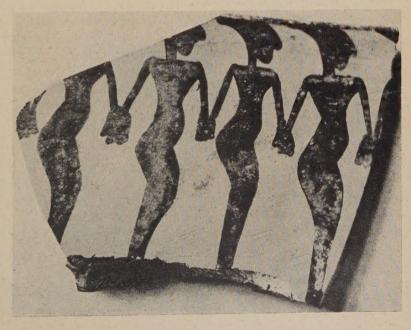


Bild 2: Tänzerinnen. Bemaltes elamitisches Keramikfragment. Iran, etwa 3000 v. Chr. Paris, Louvre. (Zu Seite 10) gelegt war. Es zeigte sich, daß Ockeghem weniger als etwa sein Vorgänger Dufay darauf bedacht war, aus dem Cantus firmus motivisches Material für die melodische Gestaltung der den Cantus umgebenden Stimmen zu gewinnen. Vielmehr benützte er die in der stetigen Wiederholung des Cantus verkörperte Reihenidee, um der Struktur seiner Musik durch die vom Cantus jeweils diktierten harmonischen Situationen formale Artikulation zu verleihen. Beispiele dafür finden sich vor allem in den Messen "Caput" und "Serviteur". Der Cantus firmus der "Caput"-Messe ist durch eine auffallende Präponderanz des Tones H ausgezeichnet. Dieser Ton ist nach den kontrapunktischen Konventionen des Mittelalters sehr schwer zu behandeln, da er keine reine, sondern nur eine verminderte Quinte (F) über sich hat. Dufay, der gleichfalls eine Messe über diesen Cantus schrieb, setzte ihn, nach dem Gebrauch seiner Zeit, wohlweislich in die Tenorstimme, so daß das vertrackte H stets von einem Baßton unterbaut war, der eine zulässige harmonische Kombination erlaubte. Ockeghem aber gibt den Cantus, entgegen den Konventionen seiner Zeit, der Baßstimme und setzt sich dadurch allen Schwierigkeiten aus, die sich aus der Kombination der überlagernden Intervalle ergeben. Die Versuche der gelehrten Herausgeber, diese Schwierigkeiten durch "musica ficta" zu überbrücken, indem entweder das H in B oder das übergelagerte F in Fis verwandelt wird, sind unzureichend, da sie nur zu neuen dissonanten Schwierigkeiten oder Querständen führen. Der Fall der "Serviteur"-Messe ist ähnlich, indem hier der Cantus in kleinem Raum von C zu D wechselt, wodurch sich wiederum unlösbare Probleme der verminderten Quinte ergeben. Aus diesem und anderen Fällen kamen wir zu der Schlußfolgerung, daß Ockeghem die unorthodoxen verminderten Quinten nicht etwa aus Mangel an Aufmerksamkeit geschehen ließ, sondern tatsächlich beabsichtigte, um seiner Musik bestimmte und von den Theoretikern nicht gern gesehene harmonische Farbe zu verleihen.

Diese Beobachtungen führten zur weiter ausgreifenden Untersuchung der Frage, wie sich Ockeghems Behandlung der Dissonanz zu den Lehren der zeitgenössischen Theorie verhielt. In meinem eigenen Beitrag zu den Hamline-Studien wählte ich als Vergleichsobjekt den "Liber de arte contrapuncti" von Johannes Tinctoris, der nicht nur als führender Theoretiker seiner Zeit galt, sondern auch persönliche Freundschaft mit Ockeghem und besonderes Verständnis für dessen Kompositionen für sich in Anspruch nahm. Daß ich, als Musikwissenschaftler völlig ungeschult und gewiß ein blutiger Dilettant, in Coussemakers Abdruck der Tinctoris-Abhandlung zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten entdecken konnte, sei nur am Rande bemerkt. Wichtiger war mir, daß ich zu meinem Erstaunen bemerkte, daß Ockeghem in Hunderten von Fällen gegen die von Tinctoris vertretenen Regeln verstieß. Die von mir beobachteten Fälle sind in meiner Studie in ausführlichen Tafeln registriert und mit Musikbeispielen genau illustriert.



Bild 3:

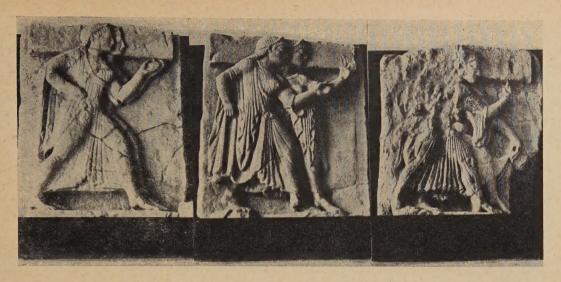
Reigentanz der Siouxindianer, geführt von einem Bubbolo-Spieler.

Ausschnitt einer Malerei auf Bisonhaut.

Vor 1786 nach Frankreich gebracht.

Paris, Musée de l'Homme.

(Zu Seite 10)



Tänzerinnen. Metopen des Tempels der Hera am Sele. Ende des 6. Jhdts. v. Chr. Neues Museum in Paesteum. (Zu Seite 12, Bild 4, 5 und 6)

Aus der Beurteilung der historischen Situation ergab sich, daß Tinctoris mit seiner Propaganda für klare, rationelle Kontrolle des Dissonanzelementes tatsächlich weit fortschrittlicher war als Ockeghem, der einer älteren, mehr phantasievollen Rolle dieses Elements das Wort sprach. Tinctoris sah den eleganten und völlig durchorganisierten Palestrina-Stil voraus, während Ockeghem noch den weitaus interessanteren, unvorhersehbaren Verfahrensweisen der Gotik verhaftet war. Unseren heutigen Wertsetzungen entsprechend, erscheint uns der archaistisch orientierte Komponist erheblich "moderner" als der modern ausgerichtete Theoretiker, der Maß und Ziel predigt.

Daß Tinctoris sich oft nur in sehr verklausulierter, umständlicher Weise ausdrücken konnte, lag daran, daß in seiner Zeit das metrische Prinzip der regelmäßigen Abwechslung von betonten und unbetonten Taktteilen, das die Erklärung seiner Dissonanztheorie von Vorbereitung und Auflösung sehr einfach gemacht hätte, noch nicht durchgedrungen war.

Diese Erkenntnis veranlaßte ein genaueres Studium von Ockeghems rhythmischer Organisation. Diese erwies sich als einer der "fortschrittlichsten" Aspekte seiner Musik, wenn Komplexität als Maßstab von Fortschrittlichkeit angesehen werden darf. Wir fanden, daß die Neudrucke von Ockeghems Musik in den "Denkmälern" durch die Einführung der Taktstriche ein sehr unzureichendes Bild seiner Musik produzierten. Meine Studenten haben Transkriptionen dieser Musik ohne Taktstriche angefertigt. Wer diese nicht gesehen hat, wird kaum glauben, welche völlig neuen Erkenntnisse von einer scheinbar so unwesentlichen Veränderung des graphischen Bildes bezogen werden konnten. Mit einem Male ergibt sich, daß Ockeghems Kontrapunkte deutlich auf die Phrasen-Konstruktion der gregorianischen Melodien mit ihren Einheiten von Zwei- und Dreiton-Gruppen zurückgeführt werden konnten. Jede Stimme produzierte ihre eigene Phrasen-Artikulation, so daß sich eine völlig unvorhersehbare Akzentverteilung im Gesamtgewebe ergab.

Von hier aus eröffnete sich der Blick auf Ockeghems Formgebung. Ihr wesentliches Prinzip scheint eine unerbittliche Kontinuität zu sein, die keinen wirklichen Ruhepunkt zuläßt, bevor das vom heiligen Text diktierte Ende erreicht ist. Besonders charakteristisch sind gewisse jähe Wirbel, die durch gesteigerte Bewegung und Dichte der Textur entstehen und ebenso plötzlich in völlige Stille und Verhaltenheit verebben.

Die Frage, welche ausdrucksmäßige Bedeutung alle diese Eigentümlichkeiten des Ockeghem-Stils haben mögen, hat mich seinerzeit sehr beschäftigt. Wir können uns heute kaum vorstellen, wie diese nach jetzigen Begriffen unbeschreiblich schwierige Musik in jener Zeit ausgeführt wurde,

und noch weniger, wie sie von ihren Hörern aufgenommen wurde. Möglicherweise war das überhaupt kein Problem. Man kann sich denken, daß solche Musik vielleicht nicht im Hinblick auf irdische Hörer, sondern als Opfergabe für Gott geschrieben worden sein mag. Soviel wir von der Geschichte wissen, wissen wir im Grunde fast nichts. Auf jeden Fall scheint mir die Frage nach dem Ausdrucksgehalt von Ockeghems Musik heute nicht mehr so wichtig. Die Bedeutung eines Komponisten ist auf anderes gegründet, als was verschiedene Hörer zu verschiedenen Zeiten in seine Musik hinein- oder aus ihr herauslesen zu können glauben.

### ANDREAS LIESS

### Musikerlebnis im Tanzbild

In immer reicherem Maße hat sich die Musik die Denkmäler der bildenden Kunst zunutze gemacht. Man hat, insbesondere was den europäischen Raum angeht, die Gemälde der vergangenen Jahrhunderte zusammengetragen, das Figurenwerk der Kathedralen durchforscht, das Statuenmaterial der Antike und auch einige Objekte der alten Hochkulturen gesammelt und in Bildbänden diese Zeugnisse der Musik von einst niedergelegt. Mancherlei Aufschlüsse ergeben sie: für die Instrumentenkunde, für die Aufführungspraxis und schließlich und nicht zuletzt für die lebendige Anschauung des Musiklebens der Epochen.

Trotzdem bleibt unser Wissen vom Musizieren der tieferen Zeiten des Abendlandes, der Antike, der alten Hochkulturen und der prähistorischen Zeiten vor allem, für die uns keine literarischen Zeugnisse zur Verfügung stehen, bescheiden genug. Gewiß gibt es auch hier Bildmaterial. Und gerade in der letzten Zeit hat es sich durch die Aktivität der Archäologie und der Urgeschichtsforschung beträchtlich erweitert. Eine Fülle neuer Ausgrabungen in allen Teilen der Welt hat die Möglichkeit gegeben, Reste der alten Kulturen intensiver zu durchleuchten, und die Entdeckung der reich bemalten Höhlen der Vorzeit gibt uns zumin= dest Momentbeleuchtungen der damaligen Kultur an die Hand. Das hier überall überlieferte Bildmaterial hat in manchen Stücken auch der Musikgeschichte Wesentliches zu sagen. Es sind weniger - und für die Vorzeit überhaupt nicht - Abbildungen von Instrumenten, sondern vor allem das Material der Tanz= darstellungen.

Gerade das Tanzbild suggeriert uns, handelt es sich zudem um Gruppentanz, das Gefühl lebendiger Rhythmen und läßt uns innerlich mitschwingen. Es bricht also das Erlebnis der Musik von damals intensiver auf, als wenn wir eine Apollstatue mit der Leier, einen Syrinxbläser oder einen Harfenspieler für sich betrachten.

Als ich in vergangenen Sommern viele Museen Italiens durchwanderte und geistig erwanderte, kam mir der Gedanke, es wäre für breitere Kreise vielleicht von Interesse, einmal mit der Zusammenstellung zumindest einer kleinen Auswahl von Bildern die Vorstellung von der Musik Griechenlands und Roms, der alten Etrusker, Ägyptens und der anderen alten Hochkulturen, auch der Prähistorie zu beleben. Das war der primäre Anlaß zu diesem Aufsatz.

Eine solche und wie hier sehr begrenzte Veröffent= lichung kann sich nicht allein mit Schaustellung

und Vorstellungsanregung zufrieden geben, hängen doch gerade an der Auswertung einer umfassenden Sammlung von Tanzbildern sehr bedeutsame wissenschaftliche Ziele.

Die Volkstradition ist beharrlich, selbst wenn politische Stürme über sie dahinbrausen und manches aus ihr herausbrechen, verwandeln oder auch manches in sie hineinschleudern mögen. Die Kontinuität des Lebens, der Bräuche, aber auch der geistigen Haltung ist von ungeheuerer Zähigkeit. Um die ganze Spannweite dieser Beharrlichkeit darzutun, braucht nur — als ontologisches Phänomen — an die Archetypen im seelischen Leben erinnert zu werden, und als ein Beispiel aus dem Handwerk: daß die Brote in Pompeji heute noch die gleiche Form haben wie damals zur Zeit, als die Stadt unter den Feuerflüssen des Vesuvs unterging.

Die Archetypen selbst haben sich bei ständiger Sinnwandlung aus der Urzeit des Menschen bewahrt, denken wir, historisch gesprochen, an alte heidnische, aus unvordenklicher Zeit heraufgetragene Vorstellungen und Bräuche, die heute noch im Volksleben wirken und praktiziert werden, wenn sich äußerlich auch ein christlicher Heiligenschein darübergelegt hat. Der bedeutende Religionshistoriker Mircea Eliade hat ausgesprochen, daß fast alle religiösen Haltungen des Menschen seit ältester Zeit gegeben sind. Von gewissem Standpunkt aus gibt es keinen Bruch zwischen den "Primitiven" und dem "Christentum"1).

Ähnliches haben in unserem Fache, was die Kontinuität der Musik und kultureller Dinge überhaupt angeht, Curt Sachs, Hans Hickmann, der bedeutende Erforscher ägyptischer Musik, und Thras. Georgiades ausgesprochen<sup>2</sup>).

Georgiades hat nachgewiesen, daß der heute noch im Peloponnes getanzte Reigentanz des Syrtos

<sup>1)</sup> Die Religionen und das Heilige, dt. Salzburg 1954, S. 523.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>) C. Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933, H. Hickmann, Quelques considérations sur la Danse et la Musique dans l'Egypte pharaonique, Cah. d'histoire égyptienne Série, V Fasc. 2/3 Le Caire 1953, ebenso La Danse aux Miroirs, Bull. de l'Inst. d'Egypte T. XXXVII, Sess. 1954–55, Le Caire 1956, Thras. Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949.



Etruskischer Tanz. Aus Chiusi Ende des 6. Jhdts. v. Chr. (Wiedergabe in V. Martelli Antonioli, Arte degli Etruschi)
(Zu Seite 12, Bild 7)

Kalamatianos auf den Rhythmen der homerischen Epen steht<sup>3</sup>). Und diese historische Kontinuität unterstreicht nach seinem Zitat Stilp. Kyriakides mit den Worten:<sup>4</sup>) "Übrigens scheint der übliche homerische Gemeinschaftstanz nicht wesentlich vom heutigen üblichen griechischen Tanz verschieden gewesen zu sein. Die Beschreibung seines Bildes auf dem Schild des Achilleus und besonders der Vergleich der Bewegung der Tänzerkette mit der Rotation der Drehscheibe des Hafners ruft zumindest in unser Gedächtnis, auch ungewollt, die ähnlichen Bilder der heutigen griechischen Reigentänze."

Hans Hickmann erklärt - und er denkt zunächst, was den Tanz angeht, vor allem an das alte und das moderne Ägypten sowie die Ausstrahlungsgebiete altägyptischer Tänze, an den Sudan, Spanien, aber auch die mittelmeerische Antike: "Es ist unzweifelhaft, daß, wenn ein in der Gegenwart im Tale des Nils getanzter Tanz starke Ähnlichkeiten mit einem alt= ägyptischen Tanz hat, der uns, sei es durch eine lite= rarische Beschreibung oder eine alte Tanzdarstellung bekannt ist, so kommen sie beide aus einer gemein= samen Quelle. Wenn es uns gelingt, darüber hinaus noch einige Zwischenglieder aufzudecken, die bewei= sen, daß es sich um eine fortgesetzte Evolution handelt und daß der Tanz in verschiedenen Epochen der Ge= schichte des Landes aufscheint, so haben wir das Recht, von einer Ähnlichkeit der Form und des Ausdrucks zu sprechen, die uns eine, wenn nicht vollständige, so doch wenigstens angenäherte Wiederherstellung des alten Tanzes und eines Teils seiner musikalischen Begleitung gestattet"5).

Curt Sachs war es, der am Beginn darauf hinwies, daß die Klassifikation der Formen, nach der Analyse ihrer oftmals mythologischen Bedeutung, einer Art von Typologie der musikalischen Formen entspricht, die durch historische, rassische oder psychologische Gründe bedingt ist. Der Raum der Ordnung, die Prägung des Gesangs oder des Instrumentenspiels, der allgemeine Charakter der Lieder, die zur Kategorie eines bestimm=

ten Tanzes gehören, sind dieselben, wenn nicht identisch, so doch ähnlich, überall, wo dieser Tanz existiert<sup>6</sup>).

Allgemein spricht Sachs von "dem ungewöhnlich Bewahrenden aller Tänze"<sup>7</sup>).

Hickmann hat seinen Studien über ägyptische Tanzbilder zum Teil ein musikalisch=rhythmisches Notensystem unterlegen können. Im einzelnen weist er darauf hin, daß etwa der älteste Tanz Ägyptens - schon in prähistorischen Zeiten, - ge= nannt "iba", auch im choreographischen Repertoire der antiken Völker, aber auch der gegenwärtigen Volkstänze der Mittelmeerländer wie im jugosla= wischen "Kolo" wiederkehrt. Der die "Brücke" oder besser das "Rad" genannte akrobatische ägyptische Tanz erscheint im XII. Jahrhundert an San Pedro in Huesca in Spanien und ebenso auf einem Relief im Toulouser Museum, das ebenfalls aus dem XII. Jahrhundert stammt. Die altägyptische Chan= son des vents (der Winde) wurde noch im 19. Jahr= hundert von G. Flaubert bei seinem Ägyptenauf= enthalt beschrieben. Weitere Beispiele geben der Fruchtbarkeitsriten verhaftete Sprungtanz8), der Knicktanz, Tänze mit Zusammenschlagen zweier Gegenstände (auch in Form von Händen im alten Ägypten, welche später durch Kastagnetten ersetzt wurden) - man begegnet ihren Entsprechungen etwa in Nordengland in Schwerttänzen -, Schach= tänze, die es im alten Ägypten genau so gab wie

<sup>8)</sup> S. 114.

<sup>4)</sup> ib. S. 118.

b) Danse aux Miroirs, 5. 151/52; ähnlich Quelques Considérations, S. 161.

<sup>6)</sup> zit. Hickmann, Considérations, S. 172, und C. Sachs, Weltzgeschichte, S. 131.

<sup>7)</sup> Weltgeschichte des Tanzes, S. 137.

<sup>8)</sup> Hickmann, Considérations, S. 169; Ferd. Benoit, La Provence et Le Comtat Venaissin, Paris, 7/1947, S. 319 ff.; Sachs, u. a.



Bild 8:

Altägyptischer Tanz, aus der Mastaba
Merérouka (aus dem Buch von H. Hickmann, Musicologie Pharaonique).
(Zu Seite 12)

im Mittelalter. Nach Hickmann, der noch ein Schachballett des Mystikerpoeten Francesco Colonna um 1500 erwähnt, werden noch heute in Marostica in der Provinz Vicenza jedes Jahr riesenhafte Schachspiele aufgeführt, deren Figuren lebende Menschen sind. Insbesondere ist auch der Tanz mit erhobenen Armen zu erwähnen, der in aller Welt weit verbreitet ist, so im pharaonischen Ägypten, in Afrika, im Norden Europas. Die erhobenen Hände sind Nachahmung bzw. Symbol der Stierhörner, also auch grundsätzlich (bei mancherlei Wandlungen durch die Religionsgeschichte hindurch) Fruchtbarkeitssymbol.

Hickmann betont bei der Danse aux Miroirs, daß sie durch die rein choreographisch=musikalische Unter= suchung ihr Geheimnis preisgegeben hat - und nicht durch den Text, der selbst gerade in seiner Unklarheit durch die musikalische Analyse zumindest teilweise erklärt wurde. Und dies "aus Gründen der Behaup= tungen gewisser Philologen, die sich darauf versteifen, daß nur die Interpretation der Texte zu einem Verständnis des künstlerischen Lebens Ägyptens führt. Wir sind der Meinung, daß alle Wege gut sind: vor= ausgesetzt, daß die Untersuchung schlicht und ohne vorgefaßte Meinung durchgeführt wird. Die gradlinige Zusammenarbeit aller verschiedensten, das Problem direkt oder indirekt tangierenden wissenschaftlichen Disziplinen ist notwendig, um zum Ziel zu gelangen. Die Kenntnis der Mythen und der Entwicklung der Glaubensformen, die vergleichende Theologie und Geschichte ... . "9)

Georgiades hat nicht minder die Frage des Vergleiches aufgeworfen, indem er die Rudimente, ja ein der alten Tanzordnung aus der homerischen Zeit entsprechendes Tanzbild im Rückzussgebiet des heutigen Peloponnes wiederfand. Formen, die zweifelsohne sich auch in anderen Gegenden Griechenlands, die noch nicht erforscht sind, entspleichen gesche des Vergeleiches von der Vergeleichen von d

decken lassen. "Syrtos" ist z. B. eine alte Bezeichnung des Reigentanzes, gewiß die einzige altgriechische Bezeichnung eines Tanzes, die im neugriechischen Volkstanz fortlebt. Unter "Syrtos" werden außer dem Kalamatianos auch eine Reihe von anderen, doch nicht so sehr allgemein verbreiteten Reigentänzen verstanden. Durch diese Bezeichnung sollen heute die bodenständigen griechischen Reigen von der Kategorie der "Zamikoi" oder "arbanitikoi" (= albanische) auseinandergehalten werden<sup>10</sup>).

Groß ist die Ähnlichkeit von Darstellungen antiker Reigentänze mit den heutigen Syrtoi, aber auch Tänzen der Naturvölker. Aber naturgemäß auch untereinander, wie die Bilder 1, 2 und 3 es verdeutlichen mögen, die einen altgriechischen, einen iranischen Reigen und schließlich einen etruskischen Reigentanz nebeneinander stellen.

Mit dem Faktum des über die Zeiten hin sich erhaltenden Rhythmus — bei Variabilität des Melos, da dieses eher der Veränderung unterworfen ist — tritt die Frage historischer Kontinuität aus einem nur äußerlichen Vergleichsstadium in ein neues Stadium der Beweisbarkeit. Hier beim Syrtos Kalamatianos handelt es sich keineswegs um einen "Allerweltsrhythmus", sondern um den einer "höchst eigentümlichen, besonderen rhythmischen Gestalt". Die zwei Erscheinungen weisen die gleiche Haltung, gemeinsame Wurzeln auf<sup>11</sup>).

Und Georgiades fügt seinen persönlichen Eindruck hinzu<sup>12</sup>), "daß von dem neugriechischen Reigentanz

<sup>9)</sup> Danse aux Miroirs, S. 188.

<sup>10)</sup> Der griech. Rhythmus, S. 114/15.

<sup>11)</sup> Georgiades, S. 120.

<sup>12)</sup> ibid. S. 120.

und besonders von dem Syrtos Kalamatianos eine nur durch uralte Überlieferung zu rechtfertigende Haltung ausstrahlt. Wenn sie tanzen, offenbaren diese Menschen eine ihnen sonst fremde Würde; ihre Gesichter werden wie Masken. Es ist so, wie wenn eine sonst verschüttete Bewußtseinsschicht bloßgelegt wird... Man sieht: wenn diese Menschen tanzen, tragen sie eine uralte, tief eingemeißelte Tradition; die Ehrfurcht vor den Vätern und die Einheit, die sie mit ihnen bilden, wird offenbar. Aber was für eine Ballung von Sinn und von Kraft setzt dieser Tanz in der Zeit seiner historischen Blüte voraus, wenn er mit solcher Zähigkeit bis heute festgehalten wird, wenn er solche Macht über Jahrtausende hin üben konnte!"

Auf den Rhythmus stößt auch Hickmann als erstes und deutlich herausspringendes Phänomen bei der Analyse seiner ägyptischen Tanzbilder. Ja, er spricht gelegentlich geradezu von einer "partition rhyth= mique" (bei einem Basrelief des Cairoer Museums. Nr. 4872). Und das Gesamt der Möglichkeiten der Analyse alter Tanzbilder und ihrer Bezüge zu anderen Gegenden und die Geschichte herauf bis zu gegen= wärtigen Tanzformen ins Auge fassend, sagt er:18) Wir wollen nicht so weit gehen (wie Sachs es theore= tisch aufgestellt hat, daß nämlich eine einheitliche Klassifizierung durch die Zeiten möglich ist und den gleichen Bewegungen gleiche, zumindest ähnliche Musikformen entsprechen) in unserem Versuche der Tanzrekonstruktion, die einzig das rhythmische Problem der alten ägyptischen Musik zum Ziel hat. Wir sind aber überzeugt, daß die vergleichende Analyse, im Rahmen unserer ethnologischen wie historischen Anregungen, uns wohl zumindest helfen kann, drei



Bild 10: Die Tänzerinnen von der Via Prenestina. Neu-attisch, 1. Jhdt. v. Chr., nach Vorbildern des 4. Jhdts. v. Chr. (Museo Nationale Rom) (Zu Seite 12)

Bild 9:



Elemente dieser verschwundenen Musik zurückzu= gewinnen: Bewegung, Takt und Rhythmus."

Paolo Hooreman hat darauf hingewiesen<sup>14</sup>), daß die Positionen und Bewegungen des Tanzes all= gemein begrenzt sind. Das gilt - man kommt immer mehr dahinter im ontologischen Blickfelde gegenüber dem vormals nur rein historischen! -vom ganzen geistigen Ausdrucksraume des Men= schen. Aber hier ist es die körperliche Bewegung, die Formenwelt der Gesten, die besondere Begren= zungen kennt, wenngleich naturgemäß die Fülle der Nuancen und der Zusammenstellung von Bewegungsnuancen offen bleibt. Nehmen wir die Möglichkeiten der Handbewegungen, der Fuß= bewegungen des einzelnen Tänzers, so werden wir auf immer neue Wiederholungen im Abbildungs= material stoßen. Das besagt naturgemäß noch keinesfalls etwas über die Gleichheit von Tänzen aus, sie kommen ja als Gesamtheiten von Be= wegungsabläufen bzw. Bewegungswiederholungen aus geistig-mythischen Quellen. Aber im Rahmen von Analysen und Vergleichen rhythmischer Korrespondenzen ist diesen Primärbewegungen, aus denen sich die Tänze aufbauen, ein lebendiges Augenmerk zu schenken.

 <sup>18)</sup> Considérations, S. 173.
 14) Danzatori nell'arte, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1953.

Man nehme die drei Positionen der beiden Tänzerinnen aus Paestum (Metopa di Hera sul Sele), die die Beispiele 4, 5 und 6 zeigen. Selbst das Anfassen des Rocksaumes ist uns aus der Gegenwart bekannt.

Der etruskische Tanz der Fünf läßt in den Fußstellungen der beiden äußeren Tänzerpaare einen gewissen Vergleich mit der Danse aus Raum A 10 der Mastaba Mererouka zu, wenngleich beschuhte oder unbeschuhte Füße die Formen verändern und daraus wie aus anderen Ähnlichkeiten die Tänze noch keineswegs als identisch erklärt werden können (Beispiel 7 und 8).

Hickmanns Abbildungen zeigen eine Fülle von Positionen. Und gut lassen sich auch Handpositionen (die Füße sind mit den langen Gewändern verdeckt) an dem Relievo funerario<sup>15</sup>) wie an den Fünf Figuren von Tänzerinnen im Neapolitanischen Museum ablesen (Beispiele 9 und 10).

Doch, wie gesagt, mit den einzelnen Positionen gewinnen wir nur analytische Grundlagen, stehen sie doch erst im ganzen der einzelnen Tänze, ob Reigen= oder Solotänze, sinnvoll zueinander. Und diese sind wiederum, primär jedenfalls, in Haltung wie einzelner Bewegung zweifelsohne durch Mythos und Symbolgeltung bestimmt.

Es liegt jedoch nicht in der Linie dieses kleinen Aufsatzes, diesen Dingen weiter nachzugehen.

Als Abschluß der Tanzbilder aus den alten Hochkulturen sei noch eine ägyptische Ballettreproduktion gebracht, die jeder modernen Revue Ehre machen würde. Sie stellt einen Tanz zu Ehren der Hathor aus der Mastaba a Saqqarah bzw. Mastaba de Kagemmi, ca. 2400 a. Chr. dar (Beispiel 11).

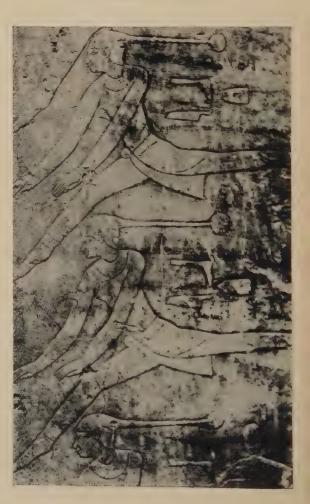
Nach der Interpretation der Legende durch A. Erman<sup>16</sup>) wie auch nach H. Hickmann handelt es sich um eine Anspielung auf das Geheimnis des Gebärens. "Sieh, das ist das Geheimnis des Gebärens!" interpretieren die beiden Forscher den Text.

Mit einem letzten Beispiel (Nr. 12) möchte ich weit in die Zeit zurückgreifen, bis zu der der Höhlenmalereien. Der Kriegertanz ist mit unerhörter, geradezu knisternder Verve dargestellt. Wollen wir uns hierzu musikalische Entsprechungen vorstellen, so fänden wir sie wohl am ersten im Bereiche der heutigen Naturvölker, die noch auf steinzeitlicher Stufe stehen. Man vermeint bei diesem Bilde Musik reinen Schlagwerks mit einer in ihren Wiederholungen magisch anspringenden Melodie zu hören. Gewiß, das ist nicht mehr als ein Eindruck. Er aber gerade zeigt uns, wie diese Bilder — und auch jenseits aller Wissenschaft — lebendig unser Musikgefühl ansprechen, das sich heute erst auch den Schönheiten wie der Aussdruckskraft aller Archaismen geöffnet hat.

Zum Schluß aber können wir an Stelle einer Zusammenfassung auf einen Satz von Curt Sachs zurückgreifen, der eigentlich alles, was zu sagen ist, aussagt: "Die Feststellungen... zwingen, die Erkenntnisse der Tanzgeschichte auch für die Geschichte der Musik nutzbar zu machen und die Entwicklung der Musik bei den einzelnen Völkergruppen aus den gleichen Grundlagen zu begreifen, die die Tänze bestimmten."

Bild 11:

Tanz zu Ehren der Hathor. Teilstück eines altägyptischen Reliefs aus der Mastaba a Saqqarah um 2400 v. Chr. (Wiedergabe in P. Hooreman, Danzatori nell'arte, und H. Hickmann, Musicologie Pharaonique) (Zu Seite 12)



<sup>15)</sup> Rom, Museo Naz. No. 1818. Es handelt sich um sieben Darstellungen, die achte ist verlorengegangen: die "Tänzerinnen von der Via Prenestina". Vgl. Salvatore Aurigemma, Les Thermes de Diocletien et Le Musée National Romain, Ist. Polygraf. dello Stato Roma 3/1955, S. 46: "Mit leichtem Schritt vollführen die Tänzerinnen ihren Tanz von langsamem Schreitrhythmus – feierlich und doch beschwingt. Die Figuren, die eine Handwerksarbeit darstellen, sind inspiriert an verschiedenen Originalen, von denen einige Künstlern des IV. Jahrhunderts, andere Künstlern Kleinasiens der folgenden Zeit zugesprochen werden."

<sup>16)</sup> A. Erman, Ägypt. Handwörterbuch, Berlin 1921, S. 60; Hickmann, Danse aux Miroirs, S. 186.

<sup>17)</sup> Weltgeschichte des Tanzes, S. 137.



Dr. Ludwig Strecker (rechts)
mit seinem Bruder Willy Strecker
im historischen Richard-Wagner-Saal
im Verlagsgebäude des Hauses
B. Schott's Söhne, Mainz.
Dr. Ludwig Strecker wird
am 13. Januar 75 Jahre.

### Dr. Ludwig Strecker 75 Jahre

Dr. Ludwig Strecker, der Seniorchef des Musikverlages B. Schott's Söhne in Mainz, darf mit der Vollendung des 75. Lebensjahres auf ein Leben voll Anstrengung, Mühe und Arbeit zurückblicken, dem aber auch Erfolg und Anerkennung in hohem Maße beschieden waren. Waren? Nein — noch steht Ludwig Strecker mit Energie und Tatkraft in Beruf und Leben.

Nach der Promotion zum Dr. jur. an der Leipziger Universität und mehrjährigem Auslandsaufenthalt trat Ludwig Strecker in das väterliche Verlagshaus ein. Zusammen mit seinem Bruder Willy übernahm er die Leitung und damit die Verantwortung, die hohe Tradition des Hauses fortzuführen. Der Weitblick der geborenen Verleger sah die Tragweite des stilistischen Umbruchs um 1920 und machte den Verlag Schott zum führenden Haus der modernen Musik in Deutschland: eine Leistung, die nicht zuletzt auf der Basis des freundschaftlichen Kontaktes mit den Autoren erwachsen ist.

Die künstlerische Seite seiner verlegerischen Begabung ließ Ludwig Strecker zum Librettisten werden. Unter dem Pseudonym Ludwig Andersen ist er unter anderem der Textautor der Opern "Doktor Johannes Faust" von Reutter, "Tobias Wunderlich" und "Hochzeit des Jobs" von Haas, "Kuckuck von Theben" von Wolf-Ferrari und des Oratoriums "Der große Kallender" von Reutter und schließlich Mitarbeiter an dem Buch zur "Zaubergeige" von Egk und den Kindersopern "Der Igel als Bräutigam" und "Brüderlein Hund" von Bresgen.

Der Urheberrechts= und Verlagsexperte Dr. Strecker wurde Mitbegründer der AMMRE (heute: AMRE, Anstalt für mechanisch=musikalische Rechte), er ist heute Ehrenmitglied des Musikverlegerverbandes, in dessen Vorstand er sich auch in der Nachkriegszeit wieder befindet. Auch gehört er dem Aufsichtsrat der GEMA an und ist zugleich sein stellvertretender Vorsitzender.

Den Verleger hat auch die Geschichte seines Hauses beschäftigt. Ein wissenschaftliches Buch "Wagner als Verlagsgefährte" ist daraus erwachsen.

Ungezählte Stunden des Lebens am Schreibtisch, in Sitzungen, in nie endenwollender Arbeit ... Aber der Dr. h. c. der Freiburger Universität, der Repräsentant des deutschen Verlagswesens hat sich stets als Weltmann, zugleich aber auch als Bürger seiner Vaterstadt Mainz gefühlt und sich die Lebensweisheit zu eigen gemacht: "Arbeiten, um zu leben" und "Leben, um leben zu lassen."

### Was ist Zwölftonmusik?

Zum Abschluß der in Nr. 1 und 10 (1957) dieser Zeitschrift dargelegten Gedankengänge über Zwölf= tonmusik folgen nun nachstehend zu ihrer Illustra= tion einige Beispiele aus Werken Schönbergs. Sie sollen einige grundlegende Begriffe der Komposi= tion mit zwölf Tönen dokumentieren, wobei der Primat des Einfalls stets latent ist. Er ist es, der in jedem Augenblick das musikalische Geschehen be= herrscht. Die wirklich schöpferische Phantasie ver= wandelt den Zwang des Gesetzes (der Ordnung des Tonmaterials) in Anreiz und zur Stärkung der eigenen Kräfte, sucht und findet im Gesetz die Freiheit, die sie braucht, um ihren Gedanken Ge= stalt, musikalische Gestalt, zu geben. Daß das möglich ist, daß dieses Gesetz der zwölftönigen Kompositionsweise "streng befolgbar, aber frei be= handelbar" ist - das kommt daher, daß es nicht a priori aufgestellt, nicht vorgegeben also, sondern im musikalischen Einfall schon enthalten war. Im nichttonalen Einfall. Genau so, wie entsprechend im tonalen Einfall das Gesetz der Tonalität ein= geschlossen ist, so hier das Gesetz der Reihe. So ist es zu verstehen, wenn Schönberg sagt, daß der erste Einfall einer Reihe bei ihm stets in Form eines thematischen Charakters erfolgt. Aus diesem wird sie gleichsam als melodischer Extrakt gewon= nen, der nun den Nährboden darstellt für die Erfindung (!) des gesamten musikalischen Materials für das betreffende Stück: weiterer Themen, Me= lodien, Neben= und Begleitungsstimmen, Figura= tionen, Harmonien. Ihre einheit= und daher form= gebende Funktion und Wirkung beruht auf der vom ersten Einfall geprägten Konstellation von Intervallen bzw. Intervallfolgen: sie infiltrieren den Organismus des Stückes, sind für alles aus dem ersten Einfall sich Ergebende charakteristisch und verbindlich. Die Reihe stellt daher die melodische Vorformung des gesamten musikalischen Materials dar. Ihr konform und gleichwertig sind die drei (kontrapunktischen) Spiegelformen: Umkehrung (U), Krebs (K) und Krebsumkehrung (KU).



Beispiel 1a) zeigt die ersten fünf Takte (die sog. Grundgestalt) des Hauptthemas aus dem ersten Satz des 4. Streichquartetts op. 37 von Schönberg. Es ist die der 1. Geige zugeteilte, von einer dreistimmigen akzentuierenden Akkordfolge begleitete

Hauptstimme. Sie stellt die dem 14taktigen Thema zugrunde liegende Gestalt—daher: Grundgestalt—dar, während 1b) ihren entrhythmisierten melodischen Extrakt, die zwölftönige Reihe, zeigt. Aus dieser ist nun nicht nur das dreiteilige Hauptthema erfunden, sondern auch alle übrigen Themen, Gestalten, Melodien usw. dieses und der übrigen drei Sätze.



Beispiel 1b

An diesem Fünftakter bzw. an der Reihe läßt sich unschwer das im zweiten Aufsatz (Oktoberheft) erwähnte Prinzip der Intervalle erkennen: in der Reihe — und damit in aller aus ihr erfundenen Musik — dominieren die Intervalle der kleinen (und großen) Sekund. Ihre Wiederholungen werden unterbrochen durch große Terz und reine Quint bzw. Quart, wobei letztere beiden Intervalle komplementär sind und überdies eines die Umakehrung des andern ist.



Beispiel 2a



Beispiel 2a) bringt einige aus der Grundreihe bzw. ihren Spiegelformen erfundene Gestalten, die bei aller Verschiedenheit dank ihrer Intervall(folgen=) Identität eine organische Verwandtschaft aufweisen; damit aber eine Einheitlichkeit ihrer melodischen (und infolgedessen auch harmonischen) Struktur: die Töne sind durch die Intervalle miteinander in eine ganz bestimmte Beziehung getreten, sind eine bestimmte melodische Bindung eingegangen, die in der Reihe fixiert erscheint.

Beispiel 2b) zeigt an einigen weiteren Gebilden, daß und in welcher Weise an dieser Bindung an die Reihe auch zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig teilhaben können; und wie daraus außerdem, an Stelle der vollständigen zwölftönigen Folge in einer einzigen, linearen Stimme, durch "Brechung" der Reihe und Aufteilung ihrer Teile auf mehrere Stimmen sich neue melodische Beziehungen der zwölf Töne ergeben — Beziehungen, die in der Regel wieder auf die in der Reihe vorgegebenen Intervalle zurückgreifen werden und dabei andere melodische Zusammenhänge aufzeigen.

So streng nun das Gesetz erscheint, das in der obligaten, steten Wiederholung der gleichsam un= unterbrochen rotierenden Reihe bzw. der ihr äqui= valenten Spiegelformen liegt, so verblüffend zeigt die Musik eines Meisters wie Schönberg die zahl= losen Möglichkeiten, die eine ihrem Ursprung nach künstlerische Phantasie sich zu schaffen weiß, um innerhalb des Gesetzes sich stets frei musizierend zu bewegen. Hierher rechnet z. B. die Möglichkeit, jeden Ton der Reihe für sich nach Bedarf in jeder beliebigen Oktavlage zu bringen und so als melo= dische Variante das komplementäre Intervall zu spielen (etwa: statt der kleinen Sekund dı-cisı die große Sept di-cis2 oder auch die kleine None di -cis); oder die andere Möglichkeit, die uns aus der kontrapunktischen Kompositionsweise ver= traut ist: eine Reihe mit sich selbst oder mit einer der Spiegelformen zu begleiten, wie im Beispiel 2b). Weiter gehört hierher die Möglichkeit der Teilung einer Reihe in kleine Reihen, Gruppen von zwei= mal 6, 3 mal 4, 4 mal 3, 5 + 5 + 2 Tönen usw., die dann jede für sich wie eine selbständige Reihe verwendet werden können. So wird auf diese und ähnliche Weise der Buchstabe des Gesetzes über= spielt von der überhöhenden Vorstellung des Musikalischen Raumes, in dem Visionen eines schöpferischen Geistes entstehen können, ohne daß ein Links oder Rechts, Oben oder Unten -Begriffe, die der Raumvorstellung fremd sind die Freiheit der Erfindung beengen könnte.

Fast überflüssig zu sagen, daß alle diese und viele weitere Möglichkeiten keineswegs a priori gesetzt, vorgegeben sind, sondern sich stets aus der musikalischen Struktur des Einfalls ergeben; daß sie in ihm enthalten sind und nur der "Musikwerdung", der Erfindung und ihren Notwendigskeiten sich bereit halten.

Es ist auch keineswegs so, daß der die Reihe enthaltende Einfall in linearer Weise auftreten müßte: im Klavierstück op. 33a oder in der Ode an Napoleon hat Schönberg die Reihe in einer harmonisch konzipierten Grundgestalt erfunden, hier sind die Intervallkomplexe zuerst harmonisch miteinander verschränkt, um sich dann erst im weiteren Verlauf des Stückes in linearer Richtung aufzulösen.



Ein unsere Betrachtungen abschließendes Beispiel mag dartun, wie phantasievoll Schönberg seine Methode angewendet hat. Ich meine den letzten der Vier Chöre op. 27 "Der Wunsch des Liebhabers" (von Hung-So-Fan aus der "Chinesischen Flöte"). Beispiel 3a) zeigt die beiden von dem begleitenden Instrumentarium — Mandoline, Klarienette, Geige und Cello — gespielten einleitenden Takte. Hier ist die Reihe des Stückes im ersten Takt enthalten, und zwar in der klaren Gruppierung von 5 + 2 + 5 Tönen; der zweite Takt

variiert das Quint= durch das Sextintervall (man kann auch sagen: die Folge Quint—Sext im ersten Takt wird nun umgekehrt), während die Gruppie=rung unangetastet bleibt. Diese ergab sich offen=sichtlich aus dem Wunsch, durch eine pentatonische Tonfolge die vom Gedicht nahegelegte exotische Tönung zu erhalten. Auch der zweite Takt enthält insgesamt wieder die zwölf Töne. Mit dem ersten zusammen ergibt das vier fünftönige Gruppen, die untereinander und mit ihren Krebsspiegelungen kombiniert (Umkehrung und Krebsumkehrung werden ebensowenig verwendet wie Transpositionen der Reihe!) das Material für die ganzen 81 Takte des Stückes darstellen; für die Melodiebildung (Beispiel 3b) zeigt die ersten 14 Takte),



den begleitenden Chorsatz mit einer obligaten zweiten Gegenmelodie und die Instrumentalbeglei= tung. Die zahllosen musikalischen und artistischen Schönheiten erschließen sich natürlich erst bei einem eingehenden Studium des Stückes.

DAS MEISTERWERK

FRANK WOHLFAHRT

### Franz Schuberts »Unvollendete«

Analyse des ersten Satzes

Mit Franz Schubert wird ein neues Kapitel im Bereich der Sinfonik aufgeschlagen. Das durch die Klassik erhärtete Prinzip motivischer Dialektik an Stelle kontrapunktischer Fortspinnung schuf hier eine neue Art der Aussage und erreichte in Beethoven mit seiner letztmöglichen Aufteilung der melodischen Substanz seine unbestreitbare Gipfelung. Schubert schlug einen anderen Weg ein, der nicht nur durch die Kraft seines lyrischen Atems bedingt wurde. Wenn er auch gewiß größte Sorgfalt auf die Kunst der motivischen Entwicklung legte, so führte das trotzdem zu völlig andersartigen Ergebnissen. Diese näher zu untersuchen, soll Zweck unserer Analyse sein.

Am nachhaltigsten wird das soeben Angedeutete in seiner "Unvollendeten" spürbar. Der erste Satz, Allegro moderato überschrieben, hebt im Unisono zwischen Celli und Bässen mit einem gelassen aus schwermütigen Tiefen aufsteigenden und wieder in sie absinkenden weitgespannten Grundgedan= ken an. Dabei ist nun bemerkenswert, daß vom sechsten bis zum achten Takt die Bewegung auf dem Dominantton Fis der Ausgangstonart h=Moll regungslos stehen bleibt. Mit anderen Worten: es liegt hier eine deutliche Zäsur vor. Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als daß es sich in diesen acht Takten um ein sogenanntes "Einleitungs= symbol" handelt. Das wäre an sich nichts Neues und entspräche auch dem Muster der klassischen Sinfonik, mit einer getragenen Introduktion zu beginnen. Daraufhin setzt ein Sechzehntelraunen in den Streichern ein, dem sich vom zwölften Takt an in Oboen und Klarinetten ein zweiter espres= siver Einfall gesellt. Auch er weist achttaktige Gliederung auf, die sich zunächst in je zwei Takten zu einem Ruf verdichtet und dann einen kadenzalen



Bild 12:
Kultische Tanzszene der
Krieger.
Gasulla-Schlucht bei Arges
del Maestre, Prov. Castellon
in Spanien, zwischen 10 000
und 3000 v. Chr. (Aus dem
Buche von H. Kühn,
Die Felsbilder Europas)
(Zu Seite 12)

Abschluß auf der Durparallele auslöst. Mit einer scharfen Rückung nach h-Moll wird der anfängliche Ruf abermals aufgenommen, drängt jetzt aber sequenzierend unter synkopischen Akzenten einem Höhepunkt entgegen, der das h-Moll nachträglich bekräftigt.

Schon diese Art Schubertscher Themagestaltung ist höchst charakteristisch. Man könnte nämlich das bisherige unter einem einzigen Ausdrucks= bogen betrachten, den von uns als "Einleitungs= symbol" bezeichneten Grundgedanken und den ihm angefügten zweiten lyrisch espressiven Einfall. Aber da ist die Fermate zwischen beiden, die sie irgendwie doch scheidet, schon allein deshalb, weil der ursprünglich auf Viertel abgestellte Bewegungsduktus durch die später hinzutretenden Sechszehntelfiguren der Streicher nach der Fermate ein neues Bewegungsmoment hervorbringt. Man könnte jetzt der Ansicht zuneigen, daß erst von den Sechzehnteln an das eigentliche Allegro ein= setzt und diesem das Urmotto als langsamer Vor= spruch vorangestellt wurde. Bei weiterer Betrach= tung aber zeigt es sich, daß gerade dieses Urmotto im entscheidenden Durchführungsabschnitt den breitesten Raum einnimmt, was besagen will, daß Schubert ihm die gewichtigste Bedeutung zuer= kannt wissen will. Und so darf man mit Fug und Recht behaupten, daß das Urmotto zwei Gesichter in sich vereinigt, nämlich das des "Introduktions= symbols" und das des Hauptsatzes selber. Damit aber sind die Grenzen zwischen Einleitung und Hauptsatz wundersam aufgehoben worden, und diese geniale Grenzverschwebung kündet nun von jener Eigentümlichkeit, die wir als "romantisch" zu bezeichnen pflegen. Einleitung und Hauptsatz greifen hier innig ineinander und entfernen sich damit auch von der ursprünglich klassischen An= lage mit ihrer betonten Gegenüberstellung.

Nach den markanten Akkordaufschlägen mit ihrer Endfixierung im Tonikadreiklang von h=Moll preßt sich die Überleitungspartie auf fünf Takte zusammen. Sie moduliert in weichen Klängen zwi= schen Horn und Fagotten nach G=Dur und bereitet damit den Einsatz des zweiten Themas vor. Dieses selber erscheint in ländlerartigem Wiegen zunächst in der Cellostimme und wird akkordisch synkopisch begleitet. Es ist in seiner Holdseligkeit und inne= ren Auflichtung ein ungewöhnlich einprägsamer Gedanke, dessen Lyrik nur insofern von der des Hauptthemas abweicht, als sie aus der Schwermut in die Liebenswürdigkeit hinüberwechselt. Der ersten viertaktigen Periode folgt eine fünftaktige, dann trägt sich der Gesang an die Oberfläche in den schmelzenden Glanz der Violinen empor. In Bässen und Celli fällt ein synkopischer Begleit= akzent auf. Aber jetzt wird die zweite fünftaktige Periode noch um einen Pausentakt verlängert. Auch dieses Prinzip der Dehnungen ist eine Schubertsche Eigenart.

Nach dem soeben erwähnten Pausentakt erscheint zu erregtem Tremolo ein kurzes Motiv, zunächst im Ouintabsprung im unerwarteten c=Moll. Es stürzt în eine Pause und zieht sich dann zu einem Quartabsprung zusammen. Wieder wird es von einer Pause verschluckt, um nach einer weiteren Intervallverkürzung in einen großen Terzabsprung in einem harten Akkordmassiv zum verminderten Septakkord von d=Moll in Quintsextstellung emporzuklimmen. In synkopisch beschwichtigen= den Bindungen, die rhythmisch an den Begleit= faktor des zweiten Themas gemahnen, wird dieses erneut beschworen, doch jetzt in verschärfter Ausdrucksspannung der gewundenen Achtellinie mit ihrer Punktierung des ersten Achtels. Diese Figur tritt jetzt in einen dialogischen Wechsel zwischen Ober= und Unterstimmen. Sie erhält in dieser raschen Aufeinanderfolge ein fast drohendes Gepräge und wirkt hier durchaus als eine Art "Durchführung" des zweiten Themas innerhalb der Exposition. Ihr reihen sich erneute synkopisch widerständige Akkordballungen an, die den Tonartenkreis des G=Dur im Sinne einer Abschlußgruppe bestätigen. Der ihr angeheftete "Epilog" kehrt in die Welt des zweiten Themas zurück, und zwar in kanonischen Einwürfen. Mit einem abrupten Abbrechen dieser idyllischen Phase auf dem durchgehaltenen Ton hzu Pizzikatotönen der Violinen, die wieder auf h=Moll landen, endet die Exposition. Sehr bemerkenswert ist, daß Schubert seinem Seitenthema die Subdominanttonart zuweist.

Daß Schubert sein zweites Thema schon im Rahmen der Exposition "durchführungsmüßig" verarbeitet, hier gleichsam etwas vorwegnimmt, was der klassischen Formregel zuwiderläuft, ist, von ihm aus betrachtet, nicht ungewöhnlich. Abermals findet eine Grenzverschwebung statt. Der zukünftige Gestaltungsablauf wird die Kühnheit dieser Abweichung mit einer großartigen Ökonomie auf geniale Weise verbinden. Den Pizzikatoechnwürfen der Streicher zu durchgehaltenen Akkorden, die nach e-Moll modulieren, folgt jetzt der eigentliche Durchführungsabschnitt.

Er bringt zunächst den Unisonogedanken der Celli und Bässe, nach e=Moll transponiert. Aber jetzt erscheint die ursprüngliche "Fermate" aus= komponiert durch taktmäßiges diatonisches Ab= sinken einer Dreiviertelnote bis zum Kontra C. Das ist ein ebenso überraschender wie eindrucks= voller Vorgang, der das sinfonische Schaffens= prinzip Schuberts im Kerne offenbar macht. Man kann es vielleicht am besten als "hymnische Weitung" bezeichnen, zum Unterschied von der Beethovenschen dramatischen Zuspitzung. Dieses erreichte Kontra C wird nun zunächst zum Funda= ment eines tremolierenden Orgelpunktes, über dem sich in kanonischer Verschränkung das Anfangsmotiv des Hauptthemas aufschichtet, allmäh= lich immer höher schraubt und zu machtvoller Steigerung nach der Dominante von h=Moll ausholt. Bewundernswert: die einfältige Schlichtheit der Ausdrucksmittel und der gewaltige Atem, der sich an dieser Stelle auf seine unverwechselbare Weise sinfonisch auslebt. Das Ganze strebt einem Höhe= punkt entgegen, der melodisch in gebrochenem cis= Moll-Dreiklang von viertaktiger Dauer seine Klimax gewinnt. Das in den nachfolgenden Syn= kopen kadenzierende Auspendeln dieser Erregung zeigt jetzt deutlich die Ansatzphase des zweiten Themas, das aber nicht selber in Erscheinung tritt. Und zwar deshalb nicht, weil es ja im Expositions= teil so ausgiebig zu Wort gekommen war. Noch zweimal wiederholt sich diese Episode zwischen Akkordschlägen und ihrem synkopierten Aus= pendeln, dann tritt das Hauptthema in gebiete= rischer, gleichsam gewappneter Majestät hervor. Zunächst in seiner vorherrschenden Unisono=

gestalt. Ihm heften sich bei der Wiederholung lei= denschaftliche Sechzehntelgänge der Streicher an, so daß man jetzt von einem Zusammenrücken bei= der Bewegungsmomente reden könnte. Aber nicht genug hiermit. Punktierte Achtelmartellati treten hinzu und die Abschlußfigur des Themas mit sei= nen Viertelnotenwerten ergeht sich ebenfalls in kanonischer Spiegelung zwischen Ober- und Unterstimmen. Die sinfonische "Temperatur" erhitzt sich bis zum Siedepunkt und nähert sich in ihrer mo= tivischen Dialektik an dieser Stelle dem Beetho= venschen Pathos an oder ist ihr zumindest eben= bürtig an innerer Entschlossenheit. Das Ganze zerspritzt über Akkordblöcken in aufschießenden Ornamenten, dann wird es plötzlich still und der wellige Duktus - punktiertes Viertel mit an= schließenden Dreiachteln - ist eine bewußte Reminiszenz an jenen dem Hauptthema nachfolgen= den Nebeneinfall. Mit ihm verebbt die Durch= führung.

Die Reprise verzichtet jetzt auf die Wiederkehr des Hauptthemas, beginnt vielmehr mit dem Nebeneinfall zu den raunenden Streicherfiguren. Sie repetiert die ganze Exposition auch mit dem der Abschlußgruppe angehängten "Epilog" des kanonisch gebrachten zweiten Themas in der Tonart H=Dur. Und die Koda selbst erschöpft sich noch einmal ausgiebig im charaktervollen Aus= drucksspiel des Urmottos, das in erneut großer Steigerungswelle den Satz beendet. Diese Art sin= fonischer Entwicklungskunst, die bei aller persön= lichen Spannung auf die dramatisch zugespitzte Kontroverse der Beethovenschen Themendualistik verzichtet und sie durch das Prinzip einer hym= nischen Weitung ersetzt, wird dann in gewisser Weise durch Bruckner fortgeführt. Schuberts nicht bloß formal bedingte Dehnungen schufen hier einen Typus, der, in der Größe und Breite seines Atems der Großform Beethovens ebenbürtig, neue Möglichkeiten eroberte.

### Musikwissenschaft in der Klosterzelle

Ein Besuch bei Don Cisilino

Wer aufmerksam das Musikleben verfolgt mit den vielen Festivals, den Wettbewerben und Kongressen, mit "Welt"=Uraufführungen, gezählten Vorhängen und immer noch grundlegenderen Referaten, stellt sich manchmal mit einer gewissen Beklemmung die Frage, ob denn in diesem Betrieb die großen stillen Leistungen noch möglich sind, die in der Einsamkeit eines Arbeitszimmers in der Auseinandersetzung einzelner mit der Materie ihrer Kunst oder Wissenschaft entstehen. Um so beglückender ist dann die Begegnung mit solchen Taten und ihren Urhebern.

Als ich vor einem Jahr in der Fondazione Cini in Venedig (siehe "NZ für Musik", Heft 6) die Schränke gefüllt mit Übertragungen alter Vokalmusik sah, die ein einzelner Priester in einer Lebensarbeit gesam-

melt hatte, stellte ich mir Don Cisilino als zittrigen Greis vor, als weltfremden Archivmenschen. Und nun sitze ich ihm gegenüber in einer mit Fresken ge= schmückten Zelle des berühmten Seminario Partria= cale und bin sofort gefangengenommen von der Vita= lität dieses eigenartigen Menschen. Der Lockenkopf ist zwar grau, aber aus dem scharfgeformten Gesicht. das ein wenig an Enrico Meinardi erinnert, leuchtet aus zwei lebhaften Augen eine Begeisterungsfähigkeit sondergleichen und eine ungebrochene Schaffenskraft. Er stammt aus dem Friaul und erzählt mit Stolz, daß man dort nicht etwa einen Dialekt spricht, sondern eine Sprache, die älter ist als die italienische. In jun= gen Jahren wurde er Pfarrer in Blessano, Comune di Basiliano, in der Nähe von Udine. Die 600 Seelen, die er dort zu betreuen hatte, scheinen ihrem Hirten das Leben nicht allzu schwer gemacht zu haben, denn es blieb viel Zeit für sein Steckenpferd, die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. In entbehrungsreichen Jahren wurde alles Geld, das sich von den spärlichen Pfarrereinkünften erübrigen ließ, in Photokopien aus Bibliotheken umgesetzt und dieses Material dann in mühevoller Arbeit in gebrauchsfertige Partituren ge= bracht. Der Kirchenchor der kleinen Gemeinde hatte es sicherlich nicht leicht, sich auf diese alte Musik um= zustellen, und da kein geeigneter Chorleiter vorhan= den war, dirigierte Cisilino, während er Messe las, vom Altar aus auch noch den Chor. Lustig erzählt er, wie er eine Orgel bauen ließ und in Ermangelung eines Organisten der Spieltisch dicht neben den Altar gelegt wurde. Der Herr Pfarrer unterbrach dann mehr= mals die Messe, präludierte, gab Einsätze nach dem Chore hin und kehrte nach beendeter Musik wieder an den Altar zurück. Ein hübscher Beleg zur Aufführungspraxis der Musik im 20. Jahrhundert.

Fast 25 Jahre wirkte Cisilino in Blessano. Seine Sammlung war auf 70 000 Fotos angewachsen, die Übertragungen füllten auf 80 000 Partiturseiten 230 Bände. Neben Willaert, den beiden Gabrieli und anderen waren Meister erfaßt, die man auch in musikwissenschaftlichen Spezialwerken vergeblich sucht.

Als allmählich die Fachwelt auf den merkwürdigen Pfarrer aufmerksam wurde, hielt man ihn zunächst für einen halbverrückten Dilettanten, der ohne jede Fachausbildung ja doch nur Unzulängliches geleistet haben könne. Bei näherer Prüfung der Übertragungen aber stellte sich heraus, daß Cisilino in der Stille seines Gebirgsdorfes zu einem Musikologen ersten Ranges herangereift war, dessen Arbeit eine der größten Leistungen der italienischen Musikwissenschaft darstellt.

Die Fondazione Cini hat inzwischen den Dorfpfarrer nach Venedig berufen. Seine Sammlung bildet den Grundstock eines Photoarchivs venezianischer Musik. dessen Aufbau er nun leitet. Er ist ein gründlicher Kenner von Bibliotheken, Archiven und privaten Sammlungen geworden und weiß hübsche Geschichten zu erzählen von noch ungehobenen Schätzen, die irgendwo von skurrilen Querköpfen ängstlich gehütet werden. Die reichen Mittel der neuen Arbeitsstätte erlauben es ihm, seinen Neigungen nunmehr im großen Stile nachzugehen. Es ist sein größter Stolz, wenn es ihm etwa gelingt, eine 5stimmige Motette, deren Stimmen in der ganzen Welt verstreut sind, in Partitur vorzulegen. Im Gespräch seufzt er freilich auch oft tief auf, wenn er nämlich von der Fülle der Aufgaben spricht, die noch zu leisten ist, die aber die Arbeitskraft eines einzelnen weit übersteigt ...

Als wir uns verabschieden, begleitet er mich zur Pforte. Vom Gange aus gleitet der Blick hin über die Giudecca zur Chiesa dei Redentori, über die Dächer der Dogana und den Bacino zur bezaubernden Isola S. Giorgio und zum Markusplatz. Don Siro Cisilino ist sichtlich glücklich, in dieser Atmosphäre von Harmonie und Schönheit arbeiten zu dürfen.

Walter Kolneder

### Probleme wie in Europa – Gesetze zur staatlichen Hilfe

Ausübende Musiker der USA beraten ihre Lage

Vor zwanzig Jahren wurde die AGMA (American Guild of Musical Artists) unter Führung berühmter Solisten, unter ihnen Jascha Heifetz, Lily Pons und Efrem Zimbalist, ins Leben gerufen. Die Gründung war aus der Notwendigkeit entstanden, den Musikern, besonders den aufstrebenden, eine stärkere rechtliche, soziale und künstlerische Stütze zu geben. Während die Orchestermusiker aller Kategorien in der "Ameri= can Federation of Musicians" einen machtvollen Schutz hatten, war der Solist, auch wenn er, um mit Orchestern spielen zu können, zugleich der AFM an= gehörte, ebenso wie das Mitglied des Balletts und des Chors weitgehend der Unbill seines beruflichen Lebens ausgesetzt. Die zunächst mit einer Handvoll von Künstlern konstituierte Organisation besitzt gegenwärtig etwa 3000 Mitglieder. Sie ist in allen Fragen der Berufstätigkeit ein wichtiger Faktor ge= worden, in denen der einzelne sich nicht durchsetzen kann. Die AGMA überwacht jetzt die Kontrakte mit Opernbühnen, die Abmachungen mit Managern, die

Verträge mit Konzertgesellschaften und Schallplattenfirmen, die Arbeitsbedingungen in den künstlerischen Betrieben und andere Punkte des Arbeitsverhältnisses.

Die mit großem Erfolg geleistete Tätigkeit der AGMA wurde jetzt anläßlich des zwanzigjährigen Bestehens durch eine dreitägige Konferenz in New York gekrönt, an der Delegierte aus den Staaten und mehrere amt= liche Persönlichkeiten teilnahmen. Was für den dauernden Beobachter des amerikanischen Musiklebens nicht zweifelhaft sein konnte, wurde in den Referaten und Diskussionen bestätigt: die Situation des Solisten ist - im Gegensatz zu den Gruppen der Choristen und Ballett=Tänzer - keineswegs rosig. Es sind vieler= lei Umstände, die mit der ganzen Entwicklung unseres zivilisatorischen Lebens zusammenhängen, für diese Tatsache verantwortlich. Daher war das sehr aktuelle Thema "The Concert Artist's Need for a Growing Public" an die Spitze des Programms gestellt. Während für viele Millionen des amerikanischen Volkes gute Musik durch das Medium des Radios, des Gram=

mophons und der Television eine Bereicherung des inneren Lebens geworden ist, muß man zugleich ein Abgleiten des Konzertwesens verzeichnen. An ihm ist nicht unwesentlich die rapide fortschreitende Dezentralisierung der Bevölkerung, die Flucht aus den Großstädten des Landes in Vororte und ländliche Bezirke schuld. Dies ist ein in vielen Ländern bemerkbarer Vorgang, er hat aber in USA ein ungeheueres Ausmaß angenommen. Eine immerhin erfreuliche Reaktion besteht darin, daß sich an vielen kleinen Plätzen jetzt Kunst-Gesellschaften zu bilden beginnen, die an die Stelle der Konzertunternehmen in den Musikzentren treten.

Die durch viele Generationen (sehr zu Unrecht) auf= rechterhaltene Tradition des amerikanischen Kunst= lebens, daß die "private Hand" dessen Geschicke finanziell bestimmt und infolgedessen keine Unter= stützung durch die Regierung in Washington oder durch die einzelnen Staaten und Städte in Anspruch genommen werden, kommt mehr und mehr ins Wan= ken. Viele Institutionen können nicht mit den dauernd steigenden ökonomischen Anforderungen Schritt hal= ten. Es wurde in den Verhandlungen der AGMA viel= fach darauf hingewiesen, daß auch in Europa Kunst= gesellschaften mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten und auch jetzt haben. Gegenwärtig findet in Amerika ein grundlegender Wandel der An= schauungen statt. Er hat seinen deutlichsten Aus= druck in einem von Jacob K. Javits dem Senat vor= gelegten Entwurf einer "U. S. Arts Foundation". Ein neues Gesetz soll den Staat mit zum offiziellen För= derer des Theaters, der Oper, des Konzertwesens, des Balletts und des Tanzes machen. Damit soll den Kunstzweigen gedient werden, die bisher ganz auf sich selbst gestellt sind und die von weiten Kreisen der Bevölkerung nicht in Anspruch genommen werden, weil die Eintrittspreise als zu hoch für ein mitt= leres Einkommen gelten.

Das größte Sorgenkind des amerikanischen Musikwesens ist bisher die *Oper*. Daß man immerhin die
nur in wenigen Großstädten von der Bühne her gebotenen Vorstellungen auch an die Massen im Lande
herantragen kann, wurde an einem Beispiel demonstriert: das *NBC Opera Theatre* unternimmt gegenwärtig weite Tourneen, um über Radio und Television
hinaus Standardwerke des Repertoires zu popularisieren. Wie gering die Chancen für die Aufführung
eines ernsten musikalischen Bühnenwerkes sind,
kommt jedem Komponisten, der sich in USA auf diesem Gebiet vorwagt, schmerzlich zum Bewußtsein.
Gerade in dieser Richtung hätte eine "U. S. Arts
Foundation" die Aufgabe, für die Schaffenden eine
festere Basis herzustellen.

Eine weitere Verhandlung der AGMA galt dem Thema: "The American Artist in the International Scene." Gertrude G. Cameron vom International Educational Exchange Service des State Department in Washington und Robert Schnitzer, Leiter der ANTA (American National Theatre and Academy), gaben eine Darstellung der Funktionen des "International Exchange Program". Sie erklärten, wieweit und in welcher Form die Regierung die Auslandsreisen von Orchestern, Tanzgruppen und Solisten finanzieren und organisieren hilft. Die Sopranistin Eleanor Steber von der Metropolitan Opera schilderte den Verlauf einer solchen Tournee nach dem Nahen und Fernen Osten mit all ihren interessanten Eindrücken und auch

durch Klimawechsel, Ernährung und Anstrengung entstehenden Risiken.

Weiten Raum nahm in den Referaten die Frage des Aufstiegs des farbigen Musikers, speziell in USA, ein. Die Zahl der großen Talente, besonders unter den Sängern — man denke nur an Marian Anderson, Paul Robeson, Todd Duncan, Mattiwilda Dobbs, Dorothy Maynor und viele andere in der jungen Generation —, hat sich so vermehrt, daß nahezu alle, früher so hohen Barrieren des Vorurteils gefallen sind. Am stärksten macht sich hier wie in anderen Ländern der Einfluß des farbigen Musikers in den Bezirken des Jazz geltend. In der Jazzmusik nehmen sie, um nur zwei der prominentesten, Duke Ellington und Louis Armstrong, herauszugreifen, eine dominierende Stellung ein.

Es ist charakteristisch für die musikalischen Anlagen der farbigen Rasse in Amerika, daß bisher verhältnismäßig wenige leistungsfähige Konzertsolisten in den anderen Feldern des öffentlichen Musiklebens erschienen sind. Auch als Komponisten und Dirigenten haben sie, von ganz vereinzelten Beispielen, wie Dean Dixon als Dirigent und Cameron Clarence White als Schaffendem abgesehen, noch kein wirklich überragendes Talent zu stellen vermocht.

Die Verhandlungen der AGMA, deren jetziger Präsident, das frühere Solomitglied der Metropolitan Opera, John Brownlee, ist, vermittelten ein vielseitiges Bild der gegenwärtigen Verhältnisse im öffentlichen Musikwesen der USA. Kein Zweifel, daß es bei aller Ausdehnung und Lebendigkeit erhebliche Gebrechen aufzuweisen hat, die mit unserer ganzen modernen Lebensführung zusammenhängen. Es ist jedoch ein tröstliches Moment, daß die Liebe und das Verständnis des amerikanischen Volkes für wertvolle Musik schnell im Zunehmen begriffen ist, daß also starke Gegenkräfte zur Bekämpfung der Veräußerlichung unserer geistigen Existenz am Werke sind.

Artur Holde

### Stephan Ley neunzigjährig

Der Bonner Beethovenforscher Stephan Ley, der am 29. November das Alter, das man gemeinhin das patriachalische nennt, um ein Jahrzehnt überschritten hat, ist von Bonn gebürtig und hauptberuflich wie Deiters Philologe; außerdem war Deiters während seiner Schülerzeit Direktor des Bonner Königl. Gymenasiums, und Ley hat in der Prima noch seinen Unterricht genossen.

Ley werden eine ganze Reihe in sich abgeschlossener Bücher und Schriften über Beethoven verdankt. Er hat sich dabei insbesondere auf die Beethovenbild= kunde spezialisiert — seine größere ikonographische Arbeit ist "Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten" betitelt und 1925 bei Cassirer in Berlin erschienen. In ähnlicher Art, nur weit umfassender und umfangreicher als dieses im Druck erschienene Werk, hat dann der Autor in unermüdlicher Sama meltätigkeit jedoch ein anderes zusammengestellt, das, aus sieben starken Bänden bestehend, die rund 1400 Photokopien und Photographien einschließen, noch unveröffentlicht ist, mithin vorläufig nur im Hause des Sammlers eingesehen werden kann. Der mit diesem Werke verfolgte Zweck ist es, das Dasein Beethovens von seiner Geburt bis zu seinem letzten Lebenstage anschaulich zu machen. Hoffentlich kann dem Jubilar der Wunsch, sein unvergleichliches Sam=

melwerk, das ein Sachkenner einmal mit Recht "ein wahres Beethovendenkmal" bezeichnet hat, noch bei Lebzeiten erfüllt werden

Von weiteren im Druck erschienenen Büchern Stephan Leys seien hier genannt: "Beethoven als Freund der Familie Wegeler von Breuning", ein sehr schöner Band, der die Neudrucke von Wegelers "Biographi= schen Notizen über Ludwig van Beethoven" und Gerhard von Breunings Erinnerungen "Aus dem Schwarz= spanierhause" mit Nachträgen des Herausgebers ent= hält, die auf handschriftlichem Material der Familie Wegeler in Koblenz beruhen (Cohen, Bonn 1927); ferner "Beethoven, sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten" (Propyläen=Verlag, Berlin, Neuausgabe bei Neff, Wien 1954, bis zum 37. Tausend); "Beethovens Charakter" (Röhrscheid, Bonn 1948); "Aus Beethovens Erdentagen", eine Auswahl der in Zeitungen und Zeitschriften erschienenen etwa 80 Aufsätze des Autors (Glöckner, Bonn 1948) sowie die schmälere Schrift "Wahrheit, Zweifel und Irrtum in der Kunde von Beethovens Leben", worin zum Teil gleichfalls ältere Arbeiten in neuer Fassung ent= halten sind, welche von Leys vorsichtig abwägender Forschungsmethode beredtes Zeugnis ablegen (Breit= kopf & Härtel, Wiesbaden 1955).

Zu Leys Leben ist hauptsächlich zu vermerken, daß er wie seine Gymnasialjahre, so auch seine Studienzeit in der jetzigen Bundeshauptstadt verlebte, dann in einer Reihe rheinländischer Städte im höheren Schuldienst wirkte, zuletzt als Oberstudiendirektor zu Linz, und daß er seit 1932 in Bonn im Ruhestand lebt, den er indes, wie die vorliegenden Zeilen dargetan haben, nicht als Jahre des Ausruhens erachtet hat. Man wünscht dem ehrwürdigen Jubilar – ehrwürdig gleichermaßen wegen seines ungewöhnlich hohen Alters wie seiner Verdienste um die Beethovenforschung – noch manches Jahr des Schaffens zu Ehren seines unvergeßlichen Genius loci.

Max Unger

### Eine Freundin Beethovens

Es ist uns eine besondere Freude, unseren Lesern einen Originalbeitrag bringen zu können, den uns der Jubilar freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Die Beziehungen, die zwischen Beethoven und dem jungen Fräulein v. Kiesow bestanden haben, sind längst bekannt: als spätere Frau v. Bernhard hat sie Nohl Mitteilungen darüber gemacht. Die mit der Arbeit an meiner Beethoven=Ikonographie verfolgten Zwecke - Beethovens ganzen Lebenskreis in authentischen Bildern zu vergegenwärtigen - machten es wünschenswert, über ein möglichst gleichzeitiges Por= trät der jungen Dame zu verfügen, und nach mancher= lei vergeblichen Versuchen erhielt ich schließlich d. h. vor Jahren - durch die Güte der Freifrau v. Twickel geb. v. Bernhard, in Maribor (Jugoslawien), einer Urenkelin des Fräuleins v. Kiesow, das hier wiedergegebene Bild. Das Original ist eine Miniatur; da in den Wirren der damaligen Zeit die Versendung zu gewagt erschien, so wurde für mich eine Nachzeich= nung angefertigt.

Dazu gab die Besitzerin folgende Beschreibung: "Augen braun, Haare kastanienbraun mit rötlichem Schimmer, Teint sehr weiß und rosig, etwas porzellan= haft."

Die Erinnerungen an ihren Verkehr mit Beethoven hat, wie bemerkt, Nohl von ihr selbst noch erhalten und darnach mitgeteilt. Immerhin dürfte es von einem gewissen Reiz sein, zu hören, in welcher Form diese



Fräulein v. Kiesow

Erinnerungen sich weiterhin in der Familie erhalten haben.

"Sie war in Wien längere Zeit bei der der ihrigen befreundeten Familie des russischen Gesandtschafts= sekretärs v. Klüpfell zu Gast. Klavierstunden nahm sie bei dem damals berühmtesten Klavierlehrer von Wien (ich glaube, er hieß Streicher) und wurde durch diesen mit Beethoven bekannt. Streicher brachte ihr eines Tages Kompositionen eines gewissen Beethoven mit, die aber keine seiner Schülerinnen spielen wollte; alle fanden sie zu schwierig und unverständlich. Meine Urgroßmutter fand aber Gefallen daran. Erfreut hier= über wünschte Beethoven, sie kennenzulernen. In der Folge verschaffte sie ihm Einladungen, auch zum russi= schen Gesandten Rasumovsky. Bei diesen Tee=Ein= ladungen benahm sich Beethoven oft höchst primitiv und originell, so daß sie öfter in Verlegenheit kam. Einmal spielte sie mit Beethoven öffentlich in einem Wohltätigkeitskonzert, ich glaube auf der russischen Botschaft. All dieses entnehme ich Familienbriefen von ihr, die ich besitze."

Damit ist nun freilich sehr wenig übriggeblieben von den ebenso ausführlichen wie interessanten Erinnerungen, die Nohl von der Urgroßmutter selbst erfragen konnte und die ein mit vielen Einzelzügen ausgestattetes Bild von der aristokratischen Gesellschaft geben, in der Beethoven damals Eingang fand. Man findet sie in seinem "Leben Beethovens", II, 18 ff., und darnach, schon ziemlich gekürzt, bei Thayer, 18, 368. — Über den Namen der Dame herrschte lange Ungewißheit: Ktissow bei Nohl, Klissow bei Thayer, Kissow bei Frimmel, Kiesow endlich schreibt die Urenkelin den Namen, der im übrigen in der Beethovenliteratur nicht vergessen werden wird.

Stephan Ley

### Erich Wolfgang Korngold †

Im Mai=Heft 1957 unserer Zeitschrift durften wir den Hinweis bringen, daß Erich Wolfgang Korngold seinen 60. Geburtstag beginn. Nun starb er an den Folgen eines Schlaganfalles in seiner Wahlheimat, in Hollywood in USA. Er wurde am 29. Mai 1897 als Sohn des Musikkritikers Julius Korngold in Brünn (Mähren) geboren, in Wien wurde er von Fuchs und Jemlinsky herangebildet, die Weltöffentlichkeit begann aufzuhorchen, als das Wunderkind mit seinen ersten Kompositionen hervortrat, mit dem "Schnee= mann"=Ballett, das der Elfjährige schrieb. Abgesehen von seinem reichen Schaffen an sinfonischen und kam= mermusikalischen Werken, Liedern und Klavierstük= ken, die in allen Konzertsälen erklangen, waren es besonders seine Opern ("Der Ring des Polykrates", "Violante", "Die tote Stadt", "Das Wunder der He-liane"), die zu Welterfolgen wurden und seinen Namen als eine der großen Hoffnungen der jungen Komponistengeneration bekannt machten. Der rückschauende Blick wird Korngolds Musik zwischen Strauss und Puccini eingeordnet sehen, sie entstand in einer Zeit, als die große Stilwende eingesetzt hatte. Die Zeit hat sich inzwischen gewandelt, aber Erich Wolfgang Korngold blieb seinem Wesen treu, auch als es ihm nicht mehr vergönnt war, in seiner eigenen Heimat zu leben. Er schuf in seiner Wahlheimat Kali= fornien eine Reihe bedeutender Film-Musiken. Mit seinem Tod verschwindet einer der markantesten Komponisten des Wiener Musiklebens nach dem Ersten Weltkriege.

### Walther Friedländer †

32 Jahre alt ist Walther Friedländer gestorben, an den Folgen einer Operation in einer Frankfurter Klinik, am 30. November 1957, an dem Tag, an dem das Dezember=Heft unserer Zeitschrift ausgedruckt wurde, das seinen letzten Beitrag enthält.

Unsere Leser waren Zeuge einer Aussprache, die Walther Friedländer und ich zusammen geführt hatten, eines Kunstgesprächs, das, ausgehend von einer gegensätzlichen Einstellung, rasch in der Diskussion die zentralen Bezirke des Wertens und Urteilens umkreiste. Wie unmittelbar wir damit in brennende Gegenwartsfragen hineingestoßen waren, wurde uns wohl selbst erst klar, als wir das Echo bemerkten, das unser Gespräch ausgelöst hatte. Zuschriften erreichten uns, die Stellungnahme von Fachleuten, unabhängig davon, welcher Generation sie angehörten, und unabhängig davon, ob sie im öffentlichen Leben als aussübende Musiker oder Kritiker stehen.

Walther Friedländer, wie ich ihn in vielen privaten Gesprächen kennenlernen durfte, war von lauterer Gesinnung. Stets ging es ihm um die Sache. Er besaß eine hohe künstlerische Intuition und einen scharfen Intellekt. Die wenigsten wohl, die ihn persönlich oder auch nur seinen Namen aus Zeitungskritiken oder Rundfunkvorträgen kannten, werden gewußt haben, welche sensitive künstlerische Natur er sein eigen nannte, aus der heraus er eine starke innere Bindung an die Romantik, besonders zu Schumann, besaß, aus der heraus er sich aber nicht minder stark zu der Welt Schönbergs und Alban Bergs hingezogen fühlte. In Musik zu schwärmen, wie Schumann sich auszudrük= ken pflegte, war in Friedländers Augen der Privat= sphäre vorbehalten. Als Musikkritiker, als Wissen= schaftler und nicht zuletzt für sich selbst rang er mit der Sicherheit der Position im Gegensatz der Meinun= gen. Hier wußte er seinen scharfen Verstand, seine glänzenden Fachkenntnisse und die dialektisch ge= schulte philosophische Denkweise einzusetzen.



Benjamino Gigli

Mitten aus den Vorbereitungen zu seiner Promotion an der Frankfurter Universität, mitten aus der Lehrtätigkeit — Prof. Schröter, der neue Direktor der Kölner Musikhochschule, hatte ihn als Dozent für neuere Musikgeschichte berufen — wurde er herausgerissen. Die Fachwelt verliert in ihm einen der hervorragendsten Köpfe der jüngeren Generation, und ich einen Mitarbeiter dieser Zeitschrift und einen Kollegen, der mir im Fachgespräch nicht zu ersetzen sein wird.

### Benjamino Gigli zum Gedächtnis

Wenn er sang, fragte man sich, was mehr zu bewundern sei: das Naturgeschenk dieser herrlichen Stimme oder die Kunst, die sie zu dieser Vollkommenheit erst entfaltet hat. Aber der Antwort auf diese Frage sah man sich immer wieder enthoben. Denn beide — Natur und Kunst — waren bei Gigli in einzigartiger Harmonie verschmolzen.

Mehr als vierzig Jahre lang hat diese Stimme, seit der 23jährige 1913 von Toscanini entdeckt wurde, die Menschen in aller Welt entzückt, begeistert, gerührt und entflammt: dieser helle, geschmeidige Tenor edelster Tönung, der nie flach oder gar feminin wirkte, auch wenn er sich im zartesten Pianissimo eines ätherischen Mezzo voce verströmte, und der auch im heftigsten Affekt dramatischer Leidenschaft stets in erlesener Stimmkultur erstrahlte.

Seit Caruso hat der italienische Belkanto keinen idealeren Repräsentanten, keinen größeren Meister der Atemführung und Phrasierung in die Opernhäuser und Konzertsäle des Erdballs entsandt. Nie spürte man reiner und ergreifender die geheimnisvoll unwiderstehliche Gewalt der Verzauberung, deren die beseelte menschliche Stimme fähig ist.

Aber die Macht, die Gigli über die Herzen und Sinne gewann, beruhte nicht allein auf seiner Stimme und seiner unvergleichlichen Art zu singen. Wer Gigli je auf der Opernbühne erlebte — nun nahezu sechzig Rollen erfaßte sein Repertoire, dazu eine unabsehbare Fülle von Liedern in der weiten Spanne vom schlichtesten Volkslied bis zum erhabenen Kunstgesang —, der weiß, daß dieser einfache Sohn des

Volkes zugleich ein großer Tragöde, ein packender Menschengestalter war, der noch die konventionelle "große Geste" mit dem Wahrheitsgehalt echten Erlebens durchtränkte. Unter seinem Anruf, durch die verwandelnde Kraft seiner Kunst wurde selbst noch das Podium des Konzertsaals zur Opernbühne.

Unvergessen wie der Künstler, dessen Stimme Schallplatte und Film der Nachwelt erhalten haben, wird auch der Mensch Gigli bleiben, dessen Güte und Hilfsbereitschaft jener Reinheit des Herzens entsprangen, die noch stets der Nährboden aller wahrhaft großen Kunst war.

Heinz Joachim

### DIE »NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK« BERICHTET

### Gustaf Gründgens inszenierte Verdi

"Macbeth" in der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf

Dieses nun 110 Jahre alte Werk, 1847 zu Florenz aus der Taufe gehoben, steht genau an der Grenze von romantischer Nummernoper mit starren Formeln und Musikdrama mit bohrender Seelenergründung. Die Nummernabfolge, ein historischer Bilderbogen in Grand-Guignol-Farben, hält dem heutigen Blick und Ohr im Schoße schlagkräftiger Konfrontationen den von Brecht entdeckten Verfremdungseffekt bereit. Die musikdramatische Seelenergründung aber kann – radikal genug nachvollzogen – zu einem zeitlos aktuellen Vorstoß an die Grenzen des Nichts führen. Zu den Wurzeln, wo totale Verlassenheit das Verbrechen gebiert.

Man kann in der Wiedergabe den einen oder anderen Aspekt herausarbeiten, beides ist werkgerecht. Mario Rossi stellte vor einigen Jahren mit Hilfe knatternder Tonmauern und scharf terrassierter Klänge eine großartige Einheit her: Erkundung des existentiellen Ver= brechens. Alberto Erede gab jetzt in Düsseldorf eine pralle, sehr dichte, dabei subtile Nummernabfolge. Sie war von hohem Elan getragen und diente dem Außergewöhnlichen. Das Außergewöhnliche aber war verbürgt durch die Mitwirkung zweier großer Figuren: des Regisseurs Gründgens und der Sängerin Varnay. Astrid Varnay brachte als Lady Macbeth mit der kostbaren Strahlkraft unmittelbarer Gegenwärtigkeit (unbehindert durch farbig recht unvorteilhafte Ko= stüme) aufregende Einheit in die Bilderfolge: man wartete klopfenden Herzens auf ihren jeweiligen Auf= tritt, auf ihren dominierenden Stimmeinsatz, auf die Kunst ihrer Gestik.

Hätte Gründgens einen anderen Bühnenbildner gewählt, so wäre die Intention seiner Regie noch sinnfälliger geworden. Herta Boehm gab ihm ein Tutti-Frutti quer durch den Vorratsgarten der Stile: von Cocteau-Filmen bis zu den Dornenhecken heutiger, ungegenständlicher Plastik und zurück zu einem "Tannhäuser" von 1880. In diesem hofopernhaften Ambiente kam es allerdings (1. Hexenbild; Verschwörerszene vor Banquos Ermordung) zu großartigen Gruppenkomplexen. Aber auch zu Geschmacksentgle!= sungen, wie dem Hexenballett mit Sarotti=Einschlag. Immer aber wurde die starke Hand in der Führung der Einzelfigur ersichtlich — als bedeutendes Maß sparsamer und plastischer Bewegung.

So erreichte Heinz Imdahl (Macbeth), profunde singend, in Stimme und Spiel das Niveau eines großen Tragöden. Jeder, nicht zuletzt Helmut Fehn (Banquo), gab sein Höchstes an Intensität. Manchmal umdroht von groteskem Zwielicht, stellte sich — insgesamt — große Oper als Elementar=Aktion her. Für die Dauer? Nun, für diesen Abend. Vor einem glanzvollen Publikum, das den Genuß mit Salven von rauschendem Beifall bedankte. Fern von all jener Verbrechensergründung, die auch in dem Werk beschlossen liegt.

Schweizer Erstaufführung in Zürich

### Liebermanns Molière-Oper

Ein Vierteljahr nach der denkwürdigen europäischen Erstaufführung von Rolf Liebermanns Molière=Oper "Die Schule der Frauen" ist das Werk am Zürcher Stadttheater erstmals in der Schweiz erschienen. Die gegenwärtige Leitung des Hauses liebt das Ex= perimentieren, doch wird ihr vorgeworfen, "Fidelio" und "Freischütz" seien dazu nicht geeignet. Heinrich Strobels kecker Versuch, Molières geistvolles Spiel mit unserer Zeit in unmittelbare Beziehung zu bringen, hätte es ebensowenig angestanden. Des Histo= rischen entkleidet, wäre ihm sein ganzer Reiz genom= men worden, Indem Bühnenbildner Max Röthlisberger in die Bühne einen zweiten Zuschauerraum einbaute, mit Logen, belebt durch Gäste, ist ihm eine glückliche Verbindung zwischen den aktiven und passiven Teil= habern am Stück gelungen. Wenige Anderungen an der Villa von Arnolphe genügten, das Spiel unter

Hans Zimmermanns maßvoll lebendiger Regie in munterem Fluß zu halten. Dies völlig im Sinne der durch Hans Rosbaud in der Premiere anfänglich vielleicht etwas zu straff, dann aber immer aufgelockerter vermittelten Musik Rolf Liebermanns.

Wenn sich die Zürcher Wiedergabe neben der salzburgischen durchaus sehen lassen konnte, so neben den Hauptverantwortlichen namentlich des als Gast vom Landestheater Hannover zugezogenen Willy Schöneweiß wegen. Er brachte für den die Szene entscheidend beherrschenden Arnolphe außer dem vortrefflichen Singen die überlegene Darstellungsweise mit, derer diese echteste Molière=Gestalt unbedingt bedarf. Indessen stellte sich ihm aus dem angestammten Ensemble Eva Maria Rogner als Agnes, anmutig im Spiel und ausgezeichnet im Gesang, ebenbürtig zur Seite. Stimmlich ließ Ernst=August Steinhoff in den höheren Lagen etwelche Wünsche offen, fügte sich jedoch im übrigen als Horace ebensogut in das Ganze ein wie Erwin Deblitz als Poquelin, Hilde Büchel als Georgette und Heinz Borst als Oronte.

Ein erlesenes Publikum huldigte den Interpreten und namentlich den beiden anwesenden Autoren in auffallender Herzlichkeit. Hans Ehinger

### Für die Gefallenen des Krieges

Paul Hindemith dirigierte sein "Requiem" in der Berliner Musikhochschule

Leider nur selten begegnet man Hindemiths "Requiem", das vor fast zehn Jahren in Deutschland zum ersten Male bekannt wurde. Und dabei verdient es dieses Werk ohne weiteres, einen Ehrenplatz neben dem "Deutschen Requiem" von Brahms einzunehmen. Nicht nur, weil es eine der bedeutendsten Schöpfungen des lebenden Meisters ist, der sich seit langem immer bewußter zu einer der großen Tradition verbundenen, harmonisch abgeklärten Tonsprache hingewendet hat. Sondern vor allem seiner großen musikalischen Schönheiten und seines hohen ethischen und menschlichen Gehaltes wegen. Noch niemals ist die Trauer um die Gefallenen des Zweiten Weltkrieges ergreifender und würdiger besungen worden.

"Denen, die wir lieben" widmet Hindemith sein großes Chorwerk mit Soli und Orchester, das er 1946 in den Vereinigten Staaten schrieb: als Emigrant, der mit heißem Herzen die Schicksale seiner Heimat verfolgte und dem doch der Abstand von dem unmittelbaren Erleben die Möglichkeit gab, in Tönen auszusprechen, was andere in ihrem Schmerz verstummen ließ.

Von erregender Aktualität sind die Dichtungen Walt Whitmans, die Hindemith seinem Werk zugrunde legt: Verse, die vor 80 Jahren geschrieben wurden, in der Trauer um die Gefallenen des Bürgerkrieges, als der Leichenzug des ermordeten Präsidenten Lincoln durch die Lande geführt wurde, und die doch, in der Kraft und Wärme ihres Ausdrucks, im frühexpressionistischen Stil ihrer künstlerischen Visionen so überraschend "modern", so zeitlos gegenwartsnah anmuten.

Damals wie jetzt nach dem Zweiten Weltkrieg war es die Jahreszeit, "als Flieder jüngst mir im Garten blüht'", da die Menschheit sich aufgerufen fühlte, dieses "menschlich Lied voll Ausdruck bittersten Harms" anzustimmen. Im Klagegesang der Drossel, der aus dem Röhricht tönt, fängt Hindemith die kosmische Naturstimmung der Dichtung ein: in einer wunderbar keuschen Lyrik, die ganz von ferne an den Stil seines Frühwerks von der "Jungen Magd" ersinnert.

Als lyrische Zwischenspiele stehen diese Altsoli gliedernd und verbindend zwischen den dramatischen und epischen Partien der großen chorischen Tableaus und zwischen den ausdrucksvollen Deklamationen des

Bariton-Solos, in denen Hindemith einen ganz neuen, arios geweiteten Rezitativstil entwickelt. In mächtigen Steigerungen entfaltet sich der Chorsatz, der auch da, wo er sich der strengen fugierten Formen bedient, niemals starr und lehrhaft wirkt (wie sonst leicht bei Hindemith), sondern voller innerer Dynamik und starker Inspiration ist. In dem visionären Hymnus auf den Tod lebt geradezu etwas von mittelalterlicher Mystik.

Der Dirigent Paul Hindemith, der viel technische Überlegenheit hinzugewonnen hat, war seinem Werk ein suggestiver Mittler, dem der RIAS=Kammerchor und der Berliner Motettenchor sowie das Radio=Sym=phonie=Orchester mit beispielhafter Hingabe folgten. Ira Malaniuk und Dietrich Fischer=Dieskau waren die stimmlich hervorragenden Solisten.

### Es hatte ungleich stärkere Atmosphäre

In Anwesenheit des Komponisten hat als erste Bühne nach München das Bremer Stadttheater Hindemiths neuestes Bühnenwerk, seine Oper "Die Harmonie der Welt", in ihren Spielplan aufgenommen. Der Vergleich zwischen den beiden Aufführungen bestätigte die Erfahrung, daß aller Glanz prunkvoller "Weltpremieren" weder erschöpfende Darstellung noch dauernden Erfolg garantieren. Erst die Bewährung eines Werkes in der Praxis des normalen Repertoires vermag verläßlichere Auskunft über seine Wirkungsmöglichkeiten zu geben.

Hindemiths großangelegte Chronik von Leben und Werk des Astronomen Johannes Kepler, zu der sich der Komponist selber das Textbuch schrieb, ist mehr episch als dramatisch gesehen, mehr Bekenntnis als Gleichnis. Die Musik entgeht, bei aller einsamen Meisterschaft der kontrapunktischen Arbeit und trotz packender Höhepunkte, nicht immer der Gefahr einer gewissen stilistischen Gleichförmigkeit. Insofern fand sich der Eindruck der Münchner Uraufführung bestätigt.

Gleichwohl verleiht die Aufführung in Bremen dem Werk ungleich stärkere Atmosphäre. Das war vor allem das Verdienst des Dirigenten Heinz Wallberg, der Hindemiths Partitur mit heißem Atem erfüllte, ohne ihren strengen Formenbau zu erschüttern. Und es war das Verdienst der singenden Darsteller, unter denen zumal der Kepler Caspar Bröchelers und die Susanna Lieselotte Thomamüllers durch ihr ebenso schlichtes wie ausdrucksvolles Spiel bei schönster stimmlicher Entfaltung jenes Klima menschlicher Würde schufen, in der der Held dieser oratorischen Oper zum Träger der Werkidee wird: nämlich des unbeirrbaren, durch keine irdische Not zu erschütterneden Glaubens an das Walten einer höheren Gerechtigkeit, die sich in der Harmonie der Sphären spiegelt.

Unzweifelhaft förderte gerade die Intimität der kleineren Bremer Bühne diesen Eindruck, der sich mit Hindemiths unprätentiösem Handwerksideal deckt. Dabei ließ es der Regisseur Albert Lippert durchaus nicht an wirkungsvollen Tableaus fehlen. Nur die kosmische Vision des Schlußbildes, das die handelnden Personen als kreisende Sternenbilder ans Firmament entrückt, wird sich wohl nie ganz angemessen realisieren lassen. Günther Schneider-Siemsen hatte die expressionistisch gesehenen Bühnenbilder beigesteuert, die sich — mit geschmacklich gepflegten, nur farblich etwas bescheidenen Kostümentwürfen von Lilo Reimer — Anregungen der Münchener Ausstattung phantasievoll zunutze machten.

Das Bremer Publikum zollte den Leistungen seiner Bühne, die u. a. namentlich auch von Erika Wien, Irmgard Huber, Theodor Schlott, Fritz Bramböck und

Gustaf Gründgens während der Proben zu "Macbeth" in der "Deutschen Oper am Rhein". (Zu unserem Bericht auf Seite 23)



Hugo Sieberg, verschiedenen Chorvereinigungen der Stadt sowie dem Städtischen Orchester verläßlich getragen wurden, verdiente Anerkennung und feierte am Schluß herzlich den Komponisten. Heinz Joachim

Das Gewandhausorchester und die Thomaner

### Gäste aus Leipzig

Dem ersten, höchst erfolgreichen Mozart=Debüt des Leipziger Gewandhausorchesters mit seinem derzeitigen Chef Franz Konwitschny vor über einem Jahre in Schwetzingen folgte nun ein zweites Gastkonzert in Stuttgart. Man hätte bei dem alten Ruf des berühmten, diesmal in großer Besetzung spielenden Orchesters einen dicht gefüllten Liederhallesaal erwarten können. Sicher hätte es jedoch eine Stärkung des Gefühls der inneren Verbundenheit für beide Teile bedeutet, wenn die Leipziger Künstler offiziell als unsere Gäste mit einigen herzlichen Worten begrüßt worden wären.

Das in seiner Substanz unverändert gebliebene Gewandhausorchester gehört heute noch zu den besten deutschen Instrumentalkörpern, besonders mit der Wärme und Leuchtkraft seiner kantablen, starken Streicher, denen sich die dieser klanglichen Grundlage angepaßten Holz- und Blechbläsergruppen zugesellen. In Konwitschny besitzen die Leipziger den für die derzeitigen Verhältnisse bestmöglichen Dirigenten.

Trotz dem unleugbar positiven Eindruck, den der Abend im ganzen hinterließ, kann man wahrscheinlich mit Recht behaupten, daß sich Konwitschny — wie übrigens viele namhafte Orchesterleiter auch — zu viel zumutet, denn er ist gleichzeitig noch Generalissimus der Deutschen Staatsoper in Ost-Berlin (früher Linden-oper genannt). Das war an der zwar handwerklich souveränen, aber nicht gerade ausgefeilten Art zu bemerken, mit der er vor allem den ersten Teil des umfangreichen Programms absolvierte. Dabei geriet ihm die einigermaßen verstaubte, äußerliche Benvenuto-Cellini-Ouvertüre von Hector Berlioz weniger als prunkvoller Auftakt, wie vermutlich beabsichtigt, sondern als ziemlich kaltes und massives Routinestiick.

Ähnlich fehlte es dem "Till Eulenspiegel" von Richard Strauss an der faszinierenden burlesken Spannkraft: der Grundzug blieb hier eine bürgerliche, auch im Tempo lässige Behäbigkeit, der auftrumpfende orchestrale Lichter aufgesetzt waren. Dazwischen stand in einer blitzsauberen Wiedergabe der Streicher das amüsante Rondino giocoso op. 4 von dem österereichischen Zeitgenossen Theodor Berger.

Danach konzentrierten sich die Leipziger auf Bruckners "Romantische". Diese Symphonie der herzlich gefeierten Gäste beeindruckte am meisten — mit Ausnahme des anerkannt schwierigen Andante, bei dem der Dirigent an die Stelle des Sakralen (oder wenigstens der inbrünstigen Emotion) eine zwar differenzierte, doch unverbindliche Lyrik treten ließ. Die übrigen Sätze, besonders die Ecksätze, bei denen es auf majestätische Klangentfaltung im breiten Atem und weiträumigen Melos der sich türmenden thematischen Entwicklungen ankommt, waren sehr plastisch musiziert. Sie bestätigten die Konwitschny auszeichenende dirigentische Überlegenheit, noch mehr aber

die das Orchester adelnde, komplexe Kraft einer unz zerstörbaren musikalischen Tradition. ng

Der weltberühmte Chor kam zum erstenmal nach Günter Ramins Tod, um unter dem neuen Thomas-kantor, Kurt *Thomas*, zu singen. Er kam in Düsseldorfs Johanniskirche, wo sich die Menschen bis in den letzten Winkel drängten und manche wegen Überfüllung wieder umkehren mußten. Nach präludierenden Orgelklängen traten sie vor auf die Altarstufen, die großen, die kleinen und die kleinsten Jungen, ernst und ganz selbstverständlich.

Kurt Thomas gab das Zeichen, Lechners "Deutsche Sprüche von Leben und Tod" klangen auf. Der Chor, den wir noch unter dem großen Straube und dann unter Ramin im Ohr haben, der außer seiner stilistischen Verschiedenheit — rein klanglich — Jahrzehnte hinter den Dresdener Kruzianern rangierte, ist zu einer betörenden Schönheit erblüht. Thomas hat in kaum Jahresfrist aus den Thomanern etwas Neues gemacht. Etwas darum Überwältigendes, weil es das alte Signum der Thomaner, die strenge, durchwärmte Linie im Stimmenführen nun ganz entromantisiert wieder aufblühen läßt.

Ob bei Lechner, bei Distler, bei Bach, bei "Jesu meine Freude": beim Chor das wundervolle Gleichgewicht in allen Proportionen innen und außen. Johannes Kästner, der Thomas=Organist, spielte zwischen den Motetten sehr streng, seltsam statisch, Sätze von Buxtehude, J. N. David und Bach.

P. M.

### Der Stuttgarter »Rienzi« – eine Probe für Bayreuth?

Wieland Wagner stellt Wagners "große Oper" zur Diskussion

Es bedeutete sicher nicht nur die Vollziehung eines Willens der in diesem Jahre in Bayreuth zusammengekommenen Festspielkritiker, die auf eine Umfrage, welches weniger bekannte Werk Wagners sie demnächst im Spielplan Bayreuths sehen und hören wollten, den "Rienzi" dafür auserkoren und nun Wieland Wagner bestimmten, in seiner zur zweiten Heimstätte

gewordenen Stuttgarter Staatsoper diese Tribunenchronik auf den Spielplan zu setzen. Dafür stand es schon zu lange (wenigstens seit Sommer) auf dem Vorbereitungsplan. Wenn es Wieland Wagner darum gegangen sein sollte, eine Art Test auf eine Heimischwerdung des "Rienzi" in Bayreuth vorzunehmen, so lautet beinahe einstimmig das Echo: Nein. Es ist frei-



"Rienzi" in Stuttgart in der Inszenierung Wieland Wagners, Die Titelpartie sang Wolfgang Windgässen.

lich interessant genug, dieser Ablehnung nachzuspüren, die keinesfalls eine Negierung der Stuttgarter Inszenierung in sich schließt. Dazu hat der Wagner-Enkel viel zuviel Leben auf der Bühne entwickelt — unter Außerachtlassung des Bayreuther und Stuttgarter Stiles der letzten Jahre.

Dennoch war es keine Rückkehr zum monumentalen Pathos der "Großen Oper". Sie läge nicht in seiner, Wielands, Art und ließe uns die Schwächen des Wer= kes noch tiefer empfinden. Daß diese vorhanden sind, kann selbst der glühendste Wagnerverehrer nicht wegstreiten. Man wird allerdings nach dieser Aufführung keineswegs so weit gehen und das Werk in Bausch und Bogen ablehnen, wie es auch geschehen ist. Wie= land Wagner hat die beiden Teile - auf= und ab= wärtslaufende Kurven vom Aufstieg und Fall des Mannes Cola Rienzi - zugeschnitten und so nur das Beste (unter der musikalischen Beratung Maximilian Kojetinskys) in einer knappen Szenenführung à la "Boris" belassen. Es war auffallend, wie nahe der Stil der Inszenierung an die musikalische Bilderfolge des genialen Russen heranreichte: das Volk ward zum Mitspieler und trat aus seiner Statistenrolle heraus. Düstere Mauern umschließen die Stätten dieser Hand= lung - mit dem antikisierenden Dekor wurde in keiner Weise gespart. Das reichte bis zu getreuen Nachbildungen der römischen Wölfin, einem ikonen= haften Kruzifix, unter dem Rienzi sein berühmtes Gebet sang, und ausladenden Krönungs= und Klage= szenen. Dazu kontrapunktierte die auffallende Stili= sierung der Handlungsträger, die immer in den Volksszenen Leben ausstrahlen, jedoch in ihren konventionellen Personengruppierungen farblos bleiben. An zwei Stellen überschritt die Aufführung ihr Rahmengesetz: bei den auftretenden Engeln, die mit Märchenflügeln und vielen unhimmlischen Dekors aus= gestattet waren (das Publikum wurde in einen Schock versetzt), und in der ballettartigen Tötung des Tri= bunen durch die Volksgruppen: beides fiel eindeutig heraus und darum ab.

Musikalisch befreite sich zunächst eine Person aus den Fesseln ihrer von Gluck noch genährten und darum 1840 überlebten Tradition: Adriano Colonna (einst eine Altpartie) wurde dem Tenor zugewiesen (Josef Traxel sang ihn mit südländischem Belcanto). Was sich sonst musikalisch aus dem Reigen heraushob, war immer wieder die dramatische Wucht der En= semblesätze, die geschickt auf dieser Höhenspannung gehalten wurden. Freilich dankt man dies der unge= mein dichten Wiedergabe durch den Dirigenten Lovro von Matacic, die viele Effekte buchstäblich aufspürte. Er ist auf jeden Fall mit dem Stil der großen Oper vertraut und brillierte in den vielen Glanzlichtern der pompösen Ouvertüre. Den Rienzi sang Wolfgang Windgassen - ihm war vor allem diese Aufführung und ihr guter Eindruck zu danken. Man wird sich schwerlich im Augenblick eine bessere Verkörperung der Titelfigur denken können.

Für Bayreuth hatte Richard Wagner sein JugendMonstrewerk nicht ausgewählt. Man wird, auch
wenn man den Grundsatz je aufgeben wollte, dort
nur ungestrichene Aufführungen zu bieten, mit dem
"Rienzi" nicht einziehen können. Für die Stuttgarter
Oper war es ein großer Abend, für Bayreuth ein
negativer Ausgang.

Wolfgang Irtenkauf

### Neue Kammermusik in Braunschweig

Es gehört zu den Zielsetzungen der 1949 von Kapellmeister Heinz Zeebe ins Leben gerufenen und künstelerisch betreuten Festlichen Tage Neuer Kammermusik der Stadt Braunschweig, auch die Klassiker der Moderne zu pflegen. Die neunte Folge dieser weithin beachteten Musiktage wurden daher mit einem Bartók=Abend eröffnet. Dafür war mit dem Pianisten Andor Foldes ein Berufener gewonnen, das Klavierwerk Bartóks zu interpretieren. Dem Willen des Veranstalters entsprechend, war sehr viel aufgeschlossene Jugend erschienen. Ihr kam der Studiocharakter des Abends besonders zugute, denn Andor Foldes verstand es, erläuternde Worte über den Komponisten und die Werke seiner drei Schaffensperioden zu finden.

Die zweite Veranstaltung stand, wie schon in Vorjahren, unter dem Leitgedanken "Jugend spielt junge Musik". Heinz Zeebe hatte Studierende der Musik= hochschulen in Hamburg, Berlin und München eingeladen, und es zeigte sich, daß instrumentales und sängerisches Können erheblich über dem komposito= rischen Vermögen lag. Yngve Trede (geb. 1933) war seiner uraufgeführten viersätzigen Klaviersonate ein sorgfältiger Interpret. Das Werk überrascht zunächst durch die kontrapunktisch gewissenhaft geführten Stimmen. Das allzu häufige, wenn auch melodiöse Laufwerk wirkt jedoch im ganzen etüdenhaft und ermüdend. Die ebenfalls uraufgeführte "Sonate für Violine und Klavier" von Aribert Reimann (mit dem jungen Komponisten am Flügel) ist eine freie zwei= sätzige Zwölftonstudie, die nur wenig ansprechen konnte. Von den drei uraufgeführten Liedern Eckart Ihlenfelds (geb. 1933), die die Sopranistin Helga Gabriel vortrug, überzeugte "Der alte Brunnen" (nach Carossa). Die atonalen "Drei Lieder nach Texten von Georg Trakl" der 22jährigen Organistentochter Sieg= linde Ahrens sind sparsam im Klaviersatz. Elisabeth Steiner, eine Schülerin Frida Leiders, deklamierte die kurzen, allzu düster getönten Lieder (Uraufführung) ausdrucksvoll und ließ vermuten, daß hier eine be= gabte Sopranistin heranreift. Die Münchener Akademie stellte drei außergewöhnliche Talente vor: den Geiger Oscar C. Yatko (Philippinen), den Pianisten Gernot Kahl und die durch Pablo Casals ausgezeich= nete Cellistin Angelika May. Karl Höller konnte sich selbst von der beachtenswerten Interpretation seiner 6. Sonate für Violine und Klavier sowie der Sonatine für Klavier (op. 29) überzeugen - und sich mit seinen begabten Studierenden für stürmischen Beifall be= danken.

Zum Höhepunkt einer geistlichen Abendmusik im Braunschweiger Dom St. Blasii wurde die Erstaufführung der Messe von Strawinsky. Unter der Leitung von Dr. Ellinor v. d. Heyde=Dohrn sang der Domchor intonatorisch und deklamatorisch genau, die Bläser des Staatstheaterorchesters spielten sauber und tonschön. Weiter hörte man Peppings "Gleichnis vom Untkraut zwischen dem Weizen", Distlers "Das ist je gewißlich wahr" (vierstimmig) und von Erich Limmert (geb. 1908) als Uraufführung einen Frauenchor mit obligater Flöte "Musizierender Engel" (Albrecht Goes), eine stille und fein erfühlte Komposition. Den Rahmen der Stunde bildeten Orgelwerke von Karl Höller, vom Komponisten selbst gespielt, dem der

Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig 1957 versliehen wurde.

In Anwesenheit von Karl Amadeus Hartmann, Karl Höller, André Jolivet und Marcel Mihalovici wurde die Musikwoche mit einem repräsentativen Kammer= orchesterkonzert unter der Leitung von Heinz Zeebe beschlossen. Es erhielt durch die Mitwirkung Broni= slaw Gimpels (Violine) und Roger Delmottes (Trompete) besonderen Glanz. Den Abend leitete die "Sym= phonie concertante" (5. Sinfonie) von Karl Amadeus Hartmann ein. Es folgte das Violinkonzert (op. 15) von Benjamin Britten, von Bronislaw Gimpel souverän gespielt. Karl Höllers uraufgeführte "Serenade für Kammerorchester" schließt die ganze deutsche Romantik ein. Das dreisätzige Werk ist eine orchestrale Erweiterung des vor zehn Jahren entstandenen Klarinettenquintetts. Mit einem instrumentalen Feuer= werk, der deutschen Erstaufführung des "2. Konzertes

für Trompete und Orchester" (1954) von André Jolivet, klang der Abend aus. Der Komponist will nach seinen eigenen Worten Musik schreiben, "die jeder summen oder spielen kann, indem er glaubt, er habe sie selbst gemacht". Das elektrisierende Thema des letzten Satzes pfiff die Jugend nach dem Konzert noch auf der Straße. Die Zustimmung des Publikums nahm stürmische Formen an, zumal Roger Delmotte (Paris) die schwierigen Passagen mit größter Bravour blies. Die Mitglieder der Staatstheaterkapelle erfüllten ihre Aufgabe mit Geschick und hohen An= sprüchen genügend. Heinz Zeebe, der die "Festlichen Tage" Braunschweig ins europäische Musikgespräch gebracht hat, erwies sich an diesem Abend wieder als wachsamer Dirigent, der sich selbst nicht in den Vordergrund stellt, sondern dem Werk dient. Die an= wesenden Komponisten dankten ihm und dem Orche= ster besonders herzlich. Gotthard Schmidtke

### Lebendige Musikstadt München

Jawohl, München ist eine Musikstadt, in der nicht nur gute und zahlreiche Musik gemacht, sondern auch gehört wird. Und das ist mit ausschlaggebend. Denn es bezeugt, daß die Dinge richtig liegen. Die Staatliche Hochschule für Musik hat endlich das ihrer und ihrer hervorragenden Leistungen würdige Haus, das Cuvillié=Theater alias "Altes Residenztheater", dessen theatralische Aufgabe allerdings noch nicht ganz geklärt zu sein scheint, schreitet rüstig vorwärts. Nurdas Nationaltheater..., schweigen wir von dem unerquicklichen Thema! Halten wir uns an das, was geschieht! Und das ist, wie gesagt, großartig, im Quantitativen — fast des Guten zuviel, da man nicht weiß, wohin man gehen soll — wie im Qualitativen.

Sind das nicht Leistungen, auf die München stolz sein kann? Die Konzerte für die Jugend, welche die Münchner Philharmoniker unter Adolf Mennerich geben, vorbildliche Arbeit für eine edle Sache, der die Schul= jugend begeistert folgt, vorbildlich auch im Programm, in der Wahl der Solisten, die aus dem Studentenkreis der Musikhochschule genommen sind, und in der Musizierfreudigkeit. Oder aber die konsequent durchgeführten Abende des Studios für Neue Musik, das Fritz Büchtger mit Umsicht und großem Erfolg, mit sachlicher Hand und Überparteilichkeit leitet (be= sonders erinnerlich der bedeutsame Vortrag "Der zer= rissene Orpheus" von Hermann Pfrogner und die Konzertstunde für den sechzigjährigen Karl Marx), die Samstagnachmittage in der Lenbach=Galerie, in denen die Stadt mit dem Verband Münchener Tonkünstler in einer von Alfons Ott sorgsam betreuten Gestaltung vornehmlich Münchener Musik zum Wort verhilft.

München ist eine Bach=Stadt geworden, Seit Karl Richter mit dem Bach=Chor — in gelegentlicher Zu=sammenarbeit mit dem Münchener Bach=Verein — und seiner Orgel an St. Markus den Thomaskantor an der Isar heimisch gemacht hat (insbesondere mit seinen Kantaten, die man in dieser Zyklik wohl nur in Leipzig zu hören bekommt), vergeht keine Woche, in der nicht ein Bach erklingt. So erlebten wir denn vom Münchener Kammerorchester, das sich unter

seinem neuen Dirigenten Hans Stadlmair zu einem konzentriert und ausgewogen spielenden Apparat entwickelt hat — wir hörten unlängst von ihnen in Regensburg anläßlich der Tagung des Bayrischen Landesverbandes der Musikalischen Jugend Mozart, Dvořák und Honegger, die ihnen so leicht keiner nachmacht —, alle Brandenburgischen Konzerte. Händel, der Jubilar von 1955, dagegen kommt allenthalben, nicht nur in München, kurz weg. Schade! Friedrich Högner brachte mit der Evangelischen Kantorei, dem Kirchenchor Solln, dem Münchener Kirchenorchester und Philharmonikern dankenswerterweise den "Messias".

In den vollbesetzten Sinfoniekonzerten gab es etliches: Eugen Jochum schenkte uns mit dem hervorragenden Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks eine C=Dur=Sinfonie von Schubert, die einzigartig war (vorweg spielte Edith Peinemann für den erkrankten Grumiaux mitreißend Bartóks Violinkonzert). Daß er ein Bruckner-Dirigent par excellence ist, bestätigte er erneut mit der Achten in der Urfassung der Urfassung (o Wissenschaft!), voraus ging Perotins großbogiges Quadruplum "Sederunt principes". Fritz Rieger vermittelte temperamentvoll mit den vorzüglichen Philharmonikern die Uraufführung des Klavierkonzerts von Karl Michael Komma, das Paul Baumgartner aus= gezeichnet spielte. Grandios war das Akademie=Kon= zert, bei dem Ferenc Fricsay mit Lehrergesangverein, Staatsorchester und erlesensten Solisten Honeggers "König David" zum Erlebnis machte.

Nach dem Strawinsky=Auftakt sollte die persönliche Begegnung mit Darius Milhaud das zweite Ereignis der an Ereignissen reichen Musica viva Karl Amadeus Hartmanns werden. Wegen Erkrankung Milhauds dirigierte Manuel Rosenthal (Paris), ein durch seine Schlichtheit und Beherrschung sympathisch wirkender Dirigent, der mit dem Rundfunk=Orchester außer Saties "Socrate" (mit Suzanne Danco) ausschließlich Werke Milhauds brachte, darunter das musikantische zweiklavierige Konzert, für das sich mit Bravour und Elan Ina Marika und Charles Rosen einsetzten.

Über die Oper, die, wie gesagt, mit Strauss' "Daphne" begann und mit Milhauds "Salade" und Strawinskys "Oedipus Rex" den Eröffnungsakkord vervollständigte, und über die Oper im Gärtnerplatztheater, die ein freundliches Entree mit dem "Waffenschmied" hatte, werden wir noch ausführlicher zu berichten haben, wenn die Premiere von Brittens "Little sweep" gewesen ist.

### Premieren in Prag

Eine ungewöhnlich große Anzahl von Ur= und Erstaufführungen brachte die Prager Herbstsaison. Die Konzertzyklen der Tschechischen Philharmonie, des Rundfunks und des Komponistenverbandes enthielten an jedem ihrer Abende eine neue Komposition. Den nachhaltigsten Eindruck machten eine Symphonie von Jiří Jaroch (geb. 1920), die große Orchesterpassacaglia "Mysterium der Zeit" von Miloslav Kabeláč (geb. 1908) und ein Oratorium von Otmar Mácha (geb. 1922) mit dem Titel "Das Vermächtnis des Comenius". Das Repertoire der komischen Oper bereicherte Jan Fischer (geb. 1921) mit der gelungenen Vertonung eines älteren tschechischen Lustspiels "Die Bräutigame".

Das Musikdrama "Die Brüder Karamasow" von Otakar Jeremiáš entstand vor ungefähr dreißig Jahren. Von den Strömungen der damaligen Zeit der Wozzeck-Nachfolge nicht unberührt geblieben, überzeugte es auf der Bühne des Nationaltheaters vor allem durch die starke innere dramatische Spannung und den ethischen Gehalt vieler Szenen. Die Aufführung unter der hingebenden, passionierten und sehr musikalischen Stabführung von Jaroslav Krombholc hatte ihre Höhepunkte in den zahlreichen Szenen des Mitja, einer Heldentenorpartie ungewöhnlichen Ausmaßes und größter Anforderungen, die von dem jungen Lubomír Havlák überraschend gut gemeistert wurden.

Aus dem ausländischen Repertoire lernten wir vor allem als zweite Stadt nach der Leningrader Premiere das neue Ballett "Spartakus" von Aram Khatchaturian kennen. Von der historischen Gestalt ausgehend, versuchten der Komponist und sein Librettist Wolkow, eine wichtige Episode aus dem Leben des antiken Helden und seiner Umgebung darzustellen. Das gelang recht gut. Die Darstellung durch führende Mitglieder der Ballettgruppe des Prager Nationaltheaters (Olga Skálová, Dana Ledecká, Miroslav Kura und Victor Malcev) hatte hohes Niveau.

Aus einer ganz anderen Welt kommt Bartóks "Wunderbarer Mandarin", mit dem das Ballett der Budapester Staatsoper mehrfach in Prag und in anderen
Städten gastierte. Der hinreißenden Wirkung der
Musik, weniger des Stoffes, konnte sich kaum einer
der Besucher des Abends entziehen, der durch einen
Akt aus einem zeitgenössischen ungarischen Ballett
von Jenö Kenessey ergänzt wurde. Das Staatstheater
in Ostrava machte seine Besucher mit der neueren
russischen Oper "Die Dekabristen" von Jurij Schaporin bekannt.

Im Konzertsaal hörte man zum erstenmal Orffs "Catulli Carmina". Auch diesem Orffschen Werk, vom Leipziger Rundfunkchor zur Aufführung gebracht, blieb der starke Erfolg treu, den die "Carmina burana" bereits während des Prager Frühlings hatten. Neben Chören a cappella von S. Köhler und W. Weismann brachte das Programm die "Canti di prigionia" von Dallapiccola. Auch das II. Violinkonzert von Sergej Prokofieff hatte ein spätes Prager Debüt zu verzeichnen. Man lernte das anziehende und reiche Werk in der vollendeten Wiedergabe des sowjetischen Meistergeigers Leonid Kogan kennen, dem einige Tage später der aussichtsreiche Nachwuchspianist Gleb Axelrod aus Moskau mit dem neuen III. Klavierkonzert von Kabalevskij folgte. Unter den anderen ausländischen Gastsolisten sollen wenigstens Ida Haendel, Annie Fischer, Moura Lympany, Paul Baduraskoda, Paul Baumgartner und Valentin Gheorghiu genannt sein.

Höhepunkte im Programm waren Mahlers Lied von der Erde unter Václav Neumann, Bruckners Siebente unter K. Šejna und Schostakowitschs VII. Symphonie, von Karel Ančerl und den Philharmonikern eindringlichst dargebracht. Viel Interesse fanden die ersten beiden Abonnementskonzerte des Prager Kammerorchesters ohne Dirigenten, das sich neben klassischen Werken erfolgreich an Prokofieff, Honegger und Strawinsky heranwagte.

### Werner Egk: »Der Revisor«

Erstaufführung an der Hamburgischen Staatsoper

Wie schön, wie dankenswert, daß ein heutiger Komponist einmal nicht die Problematik unserer Zeit in jedem Augenblick greifbar vor seine Zuhörer stellt! Die Menschen auf gute Art zum Lachen zu bringen, hat sich noch stets als die überlegenere Form künstlerischer Mitteilung erwiesen. Sie ist heute besonders selten geworden. Das ist die große Erfolgschance von Werner Egks Komischer Oper "Der Revisor", die jetzt auch bei ihrem ersten Erscheinen auf der Hamburger Musikbühne überaus beifällig aufgenommen wurde.

Vom ersten Aufgehen des Vorhangs an sitzt man mit Schmunzeln da und läßt das heiter=satirische Spiel dieser "menschlichen Komödie" höchst amüsiert an sich vorüberziehen. Es sind die wohlvertrauten Typen aus Gogols Lustspiel, die Egk hier dem musikalischen Theater gewonnen hat. Und wirklich: nicht gering ist die Geschicklichkeit, mit der ihm als seinem eigenen Librettisten der dramaturgische Kunstgriff gelang, Geist und Atmosphäre des Originals auf die Opern=bühne zu projizieren.

Die Substanz blieb erhalten, die Form wurde neu geprägt und musikalisch stilisiert: kaum merklich und doch entscheidend. Es gibt im weiten deutschen Klangraum keinen Komponisten, der über eine so leichte Hand verfügt wie Werner Egk und mit sparsamsten Mitteln so sicher eine Situation musikalisch umreißt — mit Ausnahme von Rolf Liebermann, dessen "Schule der Frauen" Hamburg ja gleichfalls noch in dieser Spielzeit kennenlernen wird. Oft genügt bei Egk dazu scheinbar nur ein Klang oder ein Rhythmus — aber in Wirklichkeit ist jede Szene durchgeformt, und aus 22 solcher "Nummern" baut sich die musikalische Großform auf. Die thematische Substanz scheint mitunter recht dünn, die Tonsprache das moderne Requisit nur

zu benutzen, nicht aber kritisch zu sichten oder gar stilschöpferisch zu verwandeln (in tieferen Schichten hat natürlich auch diese Oper ihre Problematik).

Aber man täusche sich nicht: das "Leichte" ist immer das schwerste. Hinter Egks scheinbarer Substanzarmut steht die ganz bewußte Ökonomie eines Musikers, der mit wachen Sinnen die neue Musikentwicklung bis hin zu Strawinsky in sich aufgenommen und verarbeitet hat — nur versagt er es sich, ständig mit dem Zeigefinger darauf hinzuweisen. Allein wichtig ist ihm, eine frische, lebendige Oper zu schaffen, Szenen, Rollen, Figuren so plastisch und vollblütig vor seinen hörenden Zuschauern hinzustellen, daß sie gar nicht merken, mit wieviel artistischem Raffinement sie hier "bedient" werden.

Das ist das höchste Lob auch für die Aufführung, die der Komponist selbst dirigierte: mit jener Spannkraft der Rhythmen und Formen, dem lebendigen Atem und der beredten Klanggeste des kleinen, kammermusikalisch=solistisch besetzten Orchesters, die das Zeichen authentischer Wiedergabe sind. Was das Stück an Milieuechtheit braucht, hatte Teo Otto in Bühnenbild und Kostümen naturalistisch treu und dennoch distanzbewußt eingefangen. Günther Renenerts Regie, bis ins letzte Detail durchgefeilt und die

Plastik des Wortdramas mit der Stilform der Musikkomödie verbindend, übertraf seine Schwetzinger Inszenierung noch um köstliche Nuancen. Die Übertragung auf die große Hamburger Bühne gelang auch akustisch überraschend gut.

Kräftiger profiliert waren zumal die beiden Frauen= gestalten: Gisela Litz in der Rolle der mannstollen Mutter, die von dem feurigen Liebhaber letzte Erfül= lung erhofft (dabei so diskret gespielt!), und Ria Urban, die stimmschöne Tochter, die im Glück erster Liebe erglüht. Kurt Marschner mimte und sang die Partie des falschen Revisors in höchst drastischer Mischung aus dümmlicher Arroganz und Verlegenheit. Köstliche Typen im prächtig durchgezeichneten En= semble: Toni Blankenheim als der Stadthauptmann, dessen Komik am Schluß die Grenze zum Tragischen streift, Peter Markwort als Postmeister, Sigmund Roth als Richter, das lustige Duo Fritz Lehnert und Mathieu Ahlersmeier, Karl Otto als Kurator, Fritz Göllnitz als amüsanter Diener Mischka, Theo Herrmann als Ossip sowie Lisa Bischoff und Elfriede Wasserthal als die beiden boshaften Klatschbasen. Den Wunschtraum von Mutter und Tochter tanzten anschaulich Otti Tenzel und Christel Teelen unter Führung von Heinz Schmiedel.

### Strawinsky selbst dirigierte sein neues Werk

Donaueschinger Musiktage

In dem Auf und Ab der Donaueschinger Musiktage, die stets wesentlich zur Sammlung und Klärung des modernen Schaffens beigetragen haben, sind die Veranstaltungen des Jahres 1957 zweifellos ein Höhepunkt geworden. Nicht nur deshalb, weil es gelungen war, den größten lebenden Komponisten zur Mitwirkung zu gewinnen. Daß Igor Strawinsky sein neues, erst vor wenigen Monaten vollendetes und uraufgeführtes Werk: "Agon, Ballett für zwölf Tänzer" unter eigener Leitung erstmals in Deutschland vorstellte, war gewiß ein großes Ereignis.

Es verlieh der ganzen Veranstaltung außerordentliche Bedeutung. Die Zuhörerschaft, die sich zur Begrüßung des Komponisten spontan von den Sitzen erhoben hatte, entflammte zur begeisterten Huldigung an den Fünfundsiebzigjährigen. Aber auch davon abgesehen, brachte das sehr ausgesiebte Programm der beiden Tage ein charakteristisches Bild von der an Gegensätzen und Gemeinsamkeiten reichen Entwicklung der Neuen Musik.

Die besondere Bedeutung von Strawinskys "Agon" liegt darin, daß es hier einem Meister gelungen ist, die verschiedenen kompositionstechnischen Möglichkeiten, die während der letzten Jahrzehnte entwickelt (dabei freilich allzuoft auch selbstzweckhaft kultiviert) wurden, seinem eigenen Stil organisch zu verschmelzen und ihnen damit einen neuen Sinn, ja recht eigentlich ihre künstlerische Berechtigung zu geben. Das Werk ist zuerst und vor allem wirklich Musik, nicht lediglich ein gedankliches Spiel mit vorher festgelegten Konstruktionen einer "Reihe" — so streng es übrigens im einzelnen auch "durchkonstruiert" ist. Aber die Technik bleibt stets in einer dienenden

Funktion, ist Mittel einer souveränen Kunst des Gestaltens, die ihr wohl Anregungen entnimmt und sie individuell abwandelt, nie aber einen Zweifel daran gestattet, daß die Faktur nur die äußere Erscheinungsform bestimmt, die "Agon" als Schöpfung des 20. Jahrshunderts ausweist.

Was an diesem Werk zeitbedingt ist, tritt völlig zurück gegenüber der künstlerischen Objektivation alter Tanzformen des 17. Jahrhunderts, die Strawinsky hier stilisiert. Nurmehr ihr Muster scheint auf. Alle naturalistische Nachahmung ist aufgehoben in einem luziden Spiel des Geistes und der tönend bewegten Folgen, das von erlesener Kultur des Geschmacks so ökonomisch wie phantasievoll gelenkt wird.

Im gleichen Sinne transzendiert wird auch alles, was etwa an frühere Werke Strawinskys erinnert (etwa an "Jeu de Cartes", "Orphée" oder die Sinfonie in drei Sätzen). In reifer Überschau zusammengefaßt und neu durchdacht führt es nicht zur Rückbesinnung, sondern bestätigt vielmehr die Wandlungsfähigkeit Strawinskys, der noch als Fünfundsiebzigjähriger den gleichen schöpferischen Elan ungebrochen besitzt, der ihn auch früher schon von Werk zu Werk neue Lösungen suchen und finden ließ.

Selbst da, wo er etwa auf den Spuren Anton Weberns Elemente der "seriellen" Technik verwendet, verleugsnet er nicht seine eigene Handschrift. Hinter der scheinbar kühlen und gläsernen Transparenz dieser Tonsprache ist stets die außerordentliche dynamische Kraft wirksam, die Strawinskys besten Werken eigenet. Zu ihnen gehört zweifellos auch diese Tanzsuite.

"Agon" ist nicht ein Ballett mit konkreter Handlung. Es ist mehr die Idee eines Balletts, ein Spiel mit den abstrakten Formen des klassischen Tanzes. Unbeschadet des Versuchs einer szenischen Realisierung wird es immer auch im Konzertsaal seinen Platz haben. In dieser Form stellte Strawinsky selbst sein Werk jetzt vor: mit der Akribie und Eindringlichkeit des Komponisten, der darum besorgt ist, seine Absichten möglichst klar herauszustellen. Man kann sich eine technisch bessere, nicht aber eine musikalisch sugge= stivere Aufführung vorstellen.

Nach Strawinsky gehörte der zweite große Erfolg der Donaueschinger Musiktage Hans Werner Henze, dem jungen deutschen Komponisten, der im Auftrag des (an dieser Veranstaltung maßgeblich beteiligten) Süd= westfunks ein Werk nach eigenen Intentionen schrieb. Es heißt "Nachtstücke und Arien" und ist inspiriert von surrealistischen Dichtungen Ingeborg Bachmanns, deren subtile Gedankenlyrik den Menschen dieser Zeit in seiner Vereinsamung und Bedrohtheit an= spricht und aufzurichten sucht.

Henze umrahmt die beiden Gedichte, deren reiche Valeurs er in eine Melodik von überaus sensibler, feingeschwungener Kantabilität faßt, mit drei Instrumentalstücken, die den neuen Stil seiner Oper "König Hirsch" aufgreifen und vertiefen. Henze, getrieben von seinem Ingenium, ist ausgebrochen aus dem Circulus vitiosus der modischen Techniken und der scheinbaren Geborgenheit, die sie ihren Adepten ver= leihen - sehr zum Entsetzen der unentwegten Fortschrittsfanatiker, die in ihm nun einen Abtrünnigen sehen. Doch jeder Note seiner Musik, die von verhal= tener Leidenschaft vibriert, spürt man diese innere Nötigung, spürt man vor allem auch die Freude, ein neues Reich musikalischer Schönheit und Harmonik zu entdecken.

Mit einer Einfühlungsgabe, wie sie vor ihm nur Verdi oder Richard Strauss besaßen, hat Henze diese Ge= sänge für den samtweichen, herrlich leuchtenden Sopran der dunkelhäutigen amerikanischen Sängerin Gloria Davy geschrieben, die sie mit ungewöhnlicher Stimm= und Vortragskunst interpretierte.

Luigi Nono hatte, gleichfalls im Auftrag des Südwest= funks, ein Violinkonzert beigetragen, das durch seine aparten Klangwirkungen und die Kompromißlosigkeit seiner streng konstruktiven Sprache fesselte. Zugleich machten allerdings diese "Varianti für Solovioline, Streicher und Holzbläser" die Gefahren einer derart abstrakten, rhythmisch und dynamisch überdifferen= zierten Schreibweise deutlich, die sich in ihren Wirkungen allzu rasch verbraucht - um so mehr, als der Komponist jeden elementaren musikantischen Impuls offenbar bewußt unterdrückt.

Das Publikum reagierte mit deutlicher Ablehnung auf diese Gewaltsamkeit, so überlegen das Werk auch von Rudolf Kolisch gespielt wurde. Daß allerdings über= steigerte Esoterik und die bewußte Verneinung jedes handgreiflichen Effekts heute offenbar zwangsläufig zum Stigma echter Begabungen gehören, kann freilich wohl nur verkennen, wer die Paradoxie unseres dem äußeren Glanz hörigen Kulturlebens noch nicht durch= schaut hat. Um so mehr bleibt dem Komponisten Nono zu wünschen, daß er den Ausweg ins Freie wiederfindet, der sich beispielsweise in seinem "Epi= taph für Garcia Lorca" schon abzuzeichnen begann.

Aus dem übrigen Donaueschinger Programm nennen wir als höchst bemerkenswerten Beitrag der USA die "Variationen für Orchester" von Elliott Carter, die Anregungen der Neuen Musik Europas geistvoll auf= greifen, sowie Wolfgang Fortners genialisch auf= trumpfende "Impromptus für Orchester". Von Wilhelm Killmayers "Due Canti" für Orchester, die sich etwas gewaltsam an Orffs Ostinato=Technik anklammern, erreicht wenigstens das erste Stück eine aparte Farbig= keit. Der 21jährige Franzose Gilbert Amy steht noch zu sehr im Banne von Pierre Boulez, als daß er mit seiner Garcia=Lorca=Kantate schon eigenes Profil ge= winnen könnte. Das modernistisch verbrämte Klavier= konzert von Michel Ciry schien nur gewählt worden zu sein, um der Pianistin Maria Bergmann Gelegen= heit zum Auftreten zu geben. Hans Rosbaud und das Südwestfunkorchester bestritten die Aufführungen imposant und überlegen.

Heinz Joachim

### Dresden zwischen Heinrich Schütz und Werner Egk

Im Dresdner Musikleben haben zwei Ereignisse der neuen Saison einen recht bemerkenswerten Auftrieb gegeben: die Heinrich=Schütz=Tage des Kreuzchors und die glanzvolle Erstaufführung des vieldiskutierten Balletts "Abraxas" von Werner Egk.

Dresden darf sich getrost die deutsche Schütz=Stadt nennen, nicht nur, weil hier der Meister 55 Jahre gewirkt hat oder der Kreuzchor vorbildlich (und mit immer neuer Entdeckerfreude) die Werke des Sagit= tarius pflegt. Die "Basis" ist viel breiter. Die zahl= reichen Kantoreien, unter ihnen auch der sehr gute Chor der Kirchenmusikschule unter Martin Flämig, haben sich Schütz vom einfachen Becker=Psalter bis zum anspruchsvollen Doppelchor zum festen Besitz gemacht. Das Besondere der Schütztage 1957 lag in der Mitwirkung der anderen mitteldeutschen pro= testantischen Knabenchöre, im Bekenntnis zu dem spezifischen Klangideal der Knaben= und Jünglings= stimmen, das der Schützschen wortgebundenen Musik so entgegenzukommen scheint.

In sieben Veranstaltungen stand die monumentale Kreuzkirche im Mittelpunkt. Hier sangen der Tor= gauer Johann=Walter=Knabenchor (Günther Kretzsch= mar), die Thüringer Sängerknaben, Saalfeld (Walter Schönheit), die Radeberger Chorschüler (Harry Kaiser) und die Knabenkantorei Mittweida (Gerhard Günther). Ein weiter Bogen spannte sich von Johann Walter über Schütz, Michael Lohr (Neuaufführungen von Motetten dieses Kreuzkantors der Schützzeit), Christoph Bernhard und Matthias Weckmann bis hin zur Gegenwart. Namhafte Organisten (Hans Otto, Herbert Collum, Walter Schönheit) ergänzten stilvoll die vokalen Darbietungen. Die Staatskapelle ehrte durch ihre Mitwirkung ihren großen Ahnherrn.



In der Bremer Erstaufführung von Hindemiths Oper "Die Harmonie der Welt" sang Lieselotte Thomamüller die Susanna, Caspar Bröcheler den Kepler. (Zu unserem Bericht auf Seite 24)

Die Lebendigkeit und Aktualität der Musik von Schütz wie ihr Verkündigungscharakter traten allenthalben deutlich hervor. Der ausgezeichnete Besuch aller Veranstaltungen ließ klar den "Hunger" nach solchen Aufführungen erkennen. Schütz=Pflege ist nicht rück= wärts gewandt, sondern schließt Gegenwartsbezogen= heit immer mit ein - das betonte auch Prof. Dr. Richard Petzoldt, Leipzig, in seinem Festvortrag. Be= wußt hatte deshalb Kreuzkantor Rudolf Mauers= berger drei Uraufführungen für das Schlußkonzert des Kreuzchors vorbereitet. Die höchst anspruchs= volle Missa "Una sancta ecclesia" des Göttinger Franz Herzog steht in der Distlernachfolge. Die intonations= mäßig gehäuften Schwierigkeiten wurden bewundernswert gemeistert, beschränken aber die Neuheit auf wenige Spitzenchöre. Als Wurf erwiesen sich die Acht Sprüche aus dem Cherubinischen Wandersmann von Willy Burkhard, eine Uraufführung nach dreißig Jahren, dennoch ein Werk mit allen Merkmalen der Reife. Der Heidelberger Fortner=Schüler und =Nach= folger Heinz Werner Zimmermann war mit der rhyth= misch bewegten Cantus=firmus=Motette "Unser Vater" (die Chorstimmen über einem Pizzikato=Kontrabaß) vorteilhaft vertreten.

\* \* \*

Zehn Jahre nach der umstrittenen Münchner Uraufsführung kam Werner Egks "Abraxas" heraus: ein voller musikalischer Erfolg sowohl unter Rudolf Neuhaus wie unter dem Komponisten, der bei einer Reprise begeistert gefeiert wurde und überdies in einem Sonderkonzert Bachs "Kunst der Fuge" in der Fassung von Weymar überzeugend leitete. Die

Choreographie des neuverpflichteten Ballettmeisters Tom Schilling fand, namentlich im heiklen "Pandämonium", die rechte Linie zwischen Ekstase und Mäßigung. Hervorragend waren die Hauptrollen mit Marianne Lée, Edith Löffler, Gisela Gantert und Karl Heinz Rosemann besetzt.

Die übrigen Neueinstudierungen "Daphne" (Dirigent: Neuhaus) und "Lohengrin" (Dirigent: Wilhelm Schleuning), litten zweifellos nicht unter mangelnden Einfällen des Regisseurs Erich Geiger, wohl aber unter dem Fehlen einer Regie aus dem Geist der Musik. Ein Volltreffer wurde jedoch die jüngste Premiere der "Neugierigen Frauen" von Wolf-Ferrari. Erhard Fischer, ein ehemaliger Arnold-Schüler, servierte sie mit komödiantischer Turbulenz bei äußerster musikalischer Präzision (Dirigent: Joachim Freyer). Als Sänger-Darsteller fungierten recht verheißungsvoll ausschließlich Mitglieder des Nachwuchsensembles.

Unter Rudolf Kempe hatten auch die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle mit Roussels 3. Sinfonie, Janáčeks Sinfonietta und Ravels "Bolero" ein vielversprechendes Beginnen, zumal Kempe — hoffentlich — an den noch kommenden Abenden den Löwenanteil der in diesem Jahre in wesentlich stärkerem Maße vorgesehenen neuen Werke leiten wird. Lovro von Matacic, der bis jetzt nur sporadisch am Opernpult erschien, fehlt es nicht nur an der notwendigen Seßhaftigkeit, sondern auch am rechten "Chefbegriff", ohne dessen Verwirklichung auf die Dauer kein Spitzenorchester oder Operninstitut auskommen kann.

Hans Böhm

# Musikfeste in der Toscana und in Umbrien

An den Konzertveranstaltungen im Palazzo Pitti in Florenz hatte das Orchester der Eidemgesellschaft einen großen Anteil. Unter der Leitung von Carlo Zecchi brachte es Werke von Geminiano, Tschaikows= ky und Bartók; Otmar Nusio erfreute mit Mozart und Schubert, C. F. Cillarius dirigierte Vivaldi, Men= delssohn und Ravel. Herbert Albert bot nur deutsche Musik im Gegensatz zu dem letzten Orchesterkonzert unter Federigo de Santis, das allein Kompositionen von Pizzetti auf dem Programm hatte, ein Abend, der eine besondere Weihe erhielt durch die Anwesenheit des greisen Komponisten. Die Fülle der Kammermusik und Solistendarbietungen kann hier im einzelnen nicht besprochen werden. Gespielt von italienischen Meistern erklangen Bach, Beethoven und Schubert, aber auch Händel, Schumann, Liszt und Chopin und selbstverständlich italienische Meister von Scarlatti bis Respighi. Der Chor der Minenarbeiter von Massa Maritima sang erstaunlich gut Chöre a cappella von Palestrina, Vittorio, Monteverdi, Croce u. a.; ein= heimische Volkslieder trug der Chor aus Laibach vor. Von besonderem Interesse waren die Vorführungen des Pariser Ballettes "Teatro del Arte", das an vier Abenden Ballette mit Musik von Chopin, Tschai-kowsky, Rimsky-Korssakow und Beethoven aufführte. Als Abschluß aller Veranstaltungen im Hof des Palazzo Pitti gab die Florentiner Tänzerin Nives Poli einen Abend; sie spielte zu ihren Tanzschöpfun= gen nach altenglischer und italienischer Musik, De= bussy und de Falla einige Musikinstrumente (Kasta= gnetten, Cembalo und Tamburin), begleitet von ihrem Partner Rolf Rapp (Blockflöte, Laute und Cembalo).

### SCHALLPLATTEN

### Zwischen Barock und Romantik

Einen vorzüglichen Einblick in die norddeutsche Orgelkunst der vorbachischen Zeit geben die drei Präludien und Fugen (E, F, d) und die Partita "Nun laßt uns Goft den Herren" von Vincent Lübeck sowie zwei Präludien und Fugen (G, e) und die Fantasie "Nun komm, der Heiden Heiland" von Nikolaus Bruhns. Hans Heintze spielt diese Werke auf der 400 Jahre alten Orgel von St. Johannis zu Lüneburg stilistisch klar. Technisch sind die akustischen Gegebenheiten des Kirchenraumes vorzüglich gemeistert (Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon 14 081 APM).

Joh. Sebastian Bachs Sechs Französische Suiten (BWV 812/17) hat Helmut Walcha auf zwei Langspielplatten der Electrola Gesellschaft (WCLP 544/45) festgehalten. Vorbildliche Interpretation (Ammer=Cembalo), eine instruktive, künstlerisch lebendige Wiedergabe; aufnahmetechnisch gut.

Zwei Symphonien (Es=Dur "Schulmeister" und fis=Moll "Abschieds=Symphonie") von Joseph Haydn auf Decca=Langspielplatte LXT 5312. Es spielt das Aldebourgh Festival=Orchester unter Benjamin *Britten*, der beide Werke musikantisch anpackt und ihnen so das echt Spielerische und Ungekünstelte erhält. Die Aufnahme wurde während der Festspiele 1956 gemacht; sie ist aufnahmetechnisch als Konzertmitschnitt durchaus vertretbar.

Mozarts Requiem (KV. 626) hat Philips auf einer technisch und musikalisch hervorragenden Langspielplatte (A 01251 L) durch den Westminster=Chor und das Philharmonische Symphonieorchester New York einspielen lassen. Die berühmten Solisten Irmgard Seefried, Jennie Tourel, Leopold Simoneau und William Warfield prägen die Aufnahme zu einem vokalen Ereignis. Das entscheidende Gewicht erhält die Wiedergabe jedoch durch den Dirigenten Bruno Walter.

Serenade D=Dur (KV. 320), "Posthornserenade" und Symphonie A=Dur (KV. 201) von Mozart unter der Leitung von Eduard van Beinum auf Philips=Langspielplatte A 00308 L: durch die hohe Klangkultur des Concertgebow=Orchesters transparent, formal klar, doch keineswegs zopfig. Eine Wiedergabe, die hohen Ansprüchen gerecht wird.

Im Jahre 1808 arbeitete Beethoven sein D=Dur=Violinkonzert (op. 61) zu einem Klavierkonzert um. Er behielt den originalen Orchesterpart unverändert bei und retuschierte lediglich aus technischen Gründen einige unbedeutende Violinfloskeln im melodischen Ablauf der Solopartie, Aus der konzertierenden Violinstimme wurde ein handfester, harmonisch spannungsreicher Klavierpart, der dem Solisten allerleitechnische Aufgaben stellt. Neu hinzukomponiert wurden eine ausgedehnte Kadenz für den ersten Satz (mit obligaten Pauken!) und der "Eingang" vom Andante zum Rondo. Diese künstlerisch und ästhetisch sehr interessante Merkwürdigkeit erschien auf einer 30ecm=Langspielplatte als Veröffentlichung des Bertelsmann=Schallplattenringes (Bestellnr. 7022). Helen Schnabel spielt einfühlsam den Solopart, Das Orchester der Wiener Konzert=Vereinigung leitet F. C. Adler, leider mit verschiedenen Ungenauigkeiten im Begleitpart.

Aufstrebende Talente zu fördern, sollte ein viel ernsthafteres Anliegen der Schallplatte sein. Der Versuch der Telefunken-Gesellschaft, Beethovens Klaviersonaten op. 13 ("Pathétique) und op. 27, 2 ("Mondscheinsonate") durch den jungen Pianisten Ludwig Hoffmann auf einer preiswerten 25=cm=Langspiel= platte festhalten zu lassen, ist als durchaus glücklich zu bezeichnen. Wenn auch letztmögliche Reife noch nicht erwartet werden kann (in den Übergangsteilen fehlt es an Spannung), so bleibt der Gesamteindruck durchaus positiv (TW 30 109). Eine weitere Aufnahme Ludwig Hoffmanns mit der "Waldstein-Sonate" op. 53 und der "Appassionata" op. 57 bestätigt den günstigen Eindruck und unterstreicht ein solides Können, das allen Anforderungen Beethovenscher Technik gewachsen ist (Telefunken BLE 14 064).

Beethovens drei Streichquartette op. 59 (Rasumowsky) auf drei Langspielplatten (LPM 18 365/67) der Deutschen Grammophon-Gesellschaft. Das Koeckert-Quartett konzentriert sich auf die geistigen Zusammenhänge und sucht damit die Bedeutung der drei Quartette als zyklisches Werk zu bestätigen. Technisch vorzügliche Interpretation, fesselnd durch den Ernst und die Sorgfalt der Künstler. Die Platten werden in einer geschmackvollen Kassette ausgeliefert; ein kunstvoll ausgestattetes Beiheft mit Bildern und Aufsätzen beleuchtet Zeit und Umstände, unter denen Beethovens op. 59 entstand.

Schumanns Klavierkonzert a=Moll: durch den ameri=kanischen Pianisten Artur. Rubinstein geradezu hin=reißend wiedergegeben. Ungewöhnliche Präzision im Anschlag und ein weit ausholendes dynamisches Kräftespiel zwischen Soloinstrument und Orchester vermitteln dem Hörer überraschende Eindrücke, deren Einmaligkeit zu intensiver Auseinandersetzung zwingt. Das RCA Victor Orchester dirigiert William Stein=berg. Die Qualität der Aufnahme entfaltet sich ein=drucksvoll auf großen Abspielgeräten (RCA LM — 1050 C).

"Von ewiger Liebe" betitelt die Electrola=Gesellschaft eine Langspielplatte (WALP 526) mit Liedkompositionen von Johann Brahms. Die Auswahl reicht von op. 7 bis op. 107 und umfaßt damit die wesentlichen Stationen der musikalisch=geistigen Entwicklung des Komponisten. Stilistisch sorgfältige Wiedergabe durch Dietrich Fischer=Dieskau, von Karl Engel einfühlsam begleitet. Die technisch sehr gute Aufnahme läßt die Lebendigkeit spüren, die beide Interpreten beim gemeinsamen Musizieren dieser Lieder beseelte.

Symphonie Nr. 8 c=Moll von Anton Bruckner und Symphonie Nr. 3 D=Dur von Franz Schubert, veröffentlicht von Philips auf zwei Langspielplatten (A 00294/5 L), gespielt vom Concertgebow=Orchester Amsterdam unter Eduard van Beinum. Der großzügige Aufbau der Bruckner=Symphonie wirkt absolut geschlossen und zeigt auch in der Dynamik ein klares Dispositionsvermögen des Dirigenten. Beide Werke sind in den Tempi logisch erfaßt.

Musikalisch ausgezeichnet gelungene Aufnahme von Tschaikowskys Symphonie Nr. 4 f=Moll, auf RCA=Langspielplatte LM — 1953 — A. Charles Münch bietet sie mit dem Bostoner Symphonie=Orchester maßvoll und beherrscht, doch erfüllt von mitreißender Musikalität. Die technisch blendende Klangfrische dieser Platte ist bemerkenswert.

Zwei wichtige Werke der Moderne auf den beiden Langspielplatten Decca LXT 5321/22 von Ernest Ansermet dirigiert: Arthur Honeggers "Le Roi David" und Igor Strawinskys Konzert-Suite "Die Geschichte vom Soldaten". Die Originalfassung des "König David", von ausgezeichneten französischen Solisten, dem Chær des Jeunes de l'Eglise Nationale Vaudoise und dem Orchestre de la Suisse Romande interpretiert, fesselt durch Kraftfülle und musikalisch begeisternde Klarheit, die dem Text ebenso zustatten kommt wie den klanglichen Belangen der Partitur. — Daß Ansermet allen Besonderheiten der Musik Strawinskys gerecht wird, bedarf keiner weiteren Erläuterungen. Die Wiedergabe ist eine Meisterleistung!

Heinrich Sievers

## der rote faden für Schallplattenfreunde

Herausgeber: Dr. Heinrich Sievers

Wie der Bücherfreund das Wesentliche der Weltliteratur in seiner Bibliothek zu vereinen sucht, so empfindet heute der Musikliebhaber immer stärker das Bedürfnis nach einer wohlgeordneten Diskothek. Sie soll die markanten Meisterwerke unserer Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart auf musikalisch und technisch einwandfreien Schallplatten enthalten. Die Auswahl wird für den Sammler immer schwieriger, denn die Verzeichnisse der Produktionsfirmen sind kaum noch zu überschauen. Welche Forderungen sind an die Aufahmetechnik zu stellen? Welche Maßstäbe bestimmen die Qualität der Wiedergabe? Welche künstlerischen Ansprüche kann die Schallplatte befriedigen?

Unterstützt von berufenen Fachleuten, die den großen Überblick über die internationale Produktion haben, will "der rote faden" dem Interessenten die Entscheidung erleichtern. Die an dieser Stelle empfohlenen Lang= spielplatten werden nach ihrer künstlerischen Bedeutung ausgewählt und in der Art der Wiedergabe beurteilt. Aufnahmetechnisch entsprechen alle diese Platten dem gegenwärtigen Höchstleistungsstand.

Die Gruppe der monatlich im "roten faden" empfohlenen Langspielplatten gibt jeweils nur einen Ausschnitt aus der geplanten vollständigen Diskothek. Es empfiehlt sich, die Vorschläge zu sammeln, um darauf zurückgreifen zu können. Das Studium der Werke wird durch Benutzung der Partituren bzw. Klavierauszüge wesentlich vertieft. Es werden von Fall zu Fall Hinweise hierzu gegeben. Es empfiehlt sich, bei Käufen auf den "roten faden" Bezug zu nehmen.

### GROSSE MUSIK AUF KLEINEN PLATTEN

(17=cm=Platten mit 45 U/min)

### Arcangelo Corelli

Concerto grosso g=Moll, op. 6, Nr. 8 (Weihnachtskonzert)

Das Römische Kammerorchester "I Musici"

Philips 400 024 AE; 8,- DM

Hervorragende musikalische Leitung. Dynamisch gut ausgewogen. Stilistisch sehr sorgfältig interpretiert.

### Antonio Vivaldi

Konzert für zwei Violinen und Streichorchester

Solisten: David Oistrach, Isaac Stern

Das Philadelphia Orchester · Dirigent: Eugen Ormandy

Philips 409 020 AE; 8,— DM

Eine fesselnde Aufnahme, die auch das virtuose Element gut zur Geltung bringt. Die disziplinierte und geistig durchdrungene Wiedergabe zeigt auch im Orchesterpart Kontrastschärfe.

### Georg Friedrich Händel

Sonaten für Violine und Cembalo (Nr. 1 A=Dur, op. 1, 3; Nr. 6 E=Dur, op. 1, 15)

Solist: Campoli (Violine) - George Malcolm (Cembalo)

Decca VD 544; 8,- DM

Zwei der schönsten Händel-Sonaten wurden aus einer bereits früher erschienenen Veröffentlichung auf diese Platte umgeschnitten. Die imponierende Wiedergabe betont die geigerisch-melodischen Züge und beachtet genau die formale Ordnung der Komposition.

### Joh. Sebastian Bach

Toccata und Fuge d-Moll (BMV 565)

Präludium und Fuge C=Dur (BMV 545)

Anton Nowakowski an der Marcussen=Orgel der Klosterkirche in Sorö (Dänemark) Telefunken UV 149; 8,— DM

Die sehr geschlossene Wiedergabe interessiert durch die klanglich reizvollen Register der Orgel, deren charakteristische Disposition beiden Stücken kraftvolle Dynamik gibt und dem Spieler über=raschend klare Kombinationen ermöglicht.

### W. A. Mozart

Klavier=Sonate Nr. 15 C=Dur (KV. 545)

Solist: Walter Gieseking Columbia ESBF 152; 8,50 DM

Eine der unvergeßlichen Gieseking«Interpretationen Mozartischer Musik! Musikalität, geistige Überlegenheit und spieltechnische Delikatesse verbinden sich zu einer Einheit, wie sie nur ganz selten zu hören ist. Aufnahmetechnisch vorzüglich.

#### L. v. Beethoven

Klaviersonate Nr. 26 Es=Dur, op. 81 a (Les Adieux)

Solist: Wilhelm Kempff

Deutsche Grammophon 30 213 EPL; 8,- DM

Die dynamischen Spannungen des Werkes meistert Kempff mit der ihm eigenen beherrschten Leidenschaft. Die technisch sehr gut ausgesteuerte Aufnahme befriedigt in allen Teilen.

#### Franz Schubert

Impromptus As=Dur, op. 90, 4; As=Dur, op. 142, 2; Es=Dur, op. 90, 2

Solist: Rudolf Firkusny (Klavier) Philips 409 003 AE; 8,— DM

Die drei bekannten Stücke sind ein schöner Ausschnitt aus Schuberts Klaviermusik. Die Wiedergabe

ist tadellos.

#### Frédéric Chopin

Polonaise As=Dur, op. 53

Etüde c=Moll, op. 10, Nr. 12 (Revolutionsetüde); Etüde E=Dur, op. 10, Nr. 3

Solistin: Xenia Prochorowa (Klavier)

Electrola IPE 1006; 7,50 DM

Klanglich bietet diese überaus wirksame Platte alle Vorzüge der Langspieltechnik. Die Wiedergabe ist sorgfältig und überzeugend.

#### R. Schumann

Thema und Variationen über den Namen ABEGG, op. 1

Solist: Helmut Roloff (Klavier)

Deutsche Grammophon 30 106 EPL; 8,- DM

Die Wiedergabe des stilistisch aufschlußreichen Frühwerkes von 1830 unterstreicht die klassische Herkunft und kennzeichnet in aller Deutlichkeit die Vorbilder – aber auch die Eigenart des damals 20jährigen Komponisten.

#### Johannes Brahms

Ballade g=Moll, op. 116, Nr. 3; Intermezzo es=Moll, op. 118, Nr. 6

Solist: Wilhelm Kempff (Klavier) Decca DK 45 — 23 353; 5,— DM

Die zeitlich schon etwas zurückliegende Aufnahme beider Stücke hat durch die begeisternde Interpretation ihre volle Gültigkeit behalten.

#### Hugo Wolf

Italienische Serenade

Das Koeckert=Quartett

Nimmersatte Liebe · Denk es, o Seele

Solistin: Irmgard Seefried (Sopran), Erich Werba (Klavier)

Deutsche Grammophon 30010 EPL; 8,— DM; Eulenburg-Studienpartitur Nr. 286, 2,40 DM Die musikalisch sorgfältig eingespielte Platte charakterisiert Wolfs Schaffen in typischen Beispielen,

wobei der vorzüglichen Interpretation besondere Bedeutung beizumessen ist.

#### Claude Debussy

Arabesque Nr. 1, E=Dur; Arabesque Nr. 2, G=Dur

Nocturne (1890)

Le petit nègre

Solist: Walter Gieseking (Klavier)

Electrola SEL 1548; 8,50 DM

Diese vorbildliche Wiedergabe atmet Lebendigkeit und zeichnet in den Farben das Wesen der Kunst Debussys wie sie leuchtender und klangtreuer auf Schallplatten zur Zeit kaum wiedergegeben werden kann.

Dr. Heinrich Sievers

Fortsetzung im nächsten Heft: Schöne Stimmen aus aller Welt

## Wörner, Neue Musik in der Entscheidung

Gesamtbild der heutigen Situation · Unentbehrliches Nachschlagewerk · Edition Schott 4208 · DM 12,80

## NEUERSCHEINUNGEN

#### BÜCHER

#### Anthologie der Improvisation

Eine der bedeutsamsten Neuerscheinungen auf dem Gebiete historisch=praktischer Musikveröffentlichungen unserer Tage ist Ernest T. Ferands "Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik" (als Doppelband in der von K. G. Fellerer im Arno=Volk=Verlag, Köln, herausgegebenen Reihe "Das Musikwerk"). Die in diesem Band niedergelegten Erkenntnisse sind gewissermaßen die praktischen Resultate jener gründlichen Untersuchungen, die Ferand in seinem Buch "Die Improvisation in der Musik" (Zürich 1939) durchgeführt hat.

Mit liebevoller Akribie und Sorgsamkeit hat Ferand das Material zusammengetragen und in einer mustergültigen Anthologie zusammengefaßt. Die historische Unterbauung durch eine knapp formulierte Einleitung, die Literatur= und Quellenangaben stellen das Fundament dar, auf dem sich die chronologische Anordnung der kompletten (nicht etwa nur angedeuteten) Beispiele von der Gregorianik bis in die Endzeit der Improvisation (Czerny) mit gewichtigen Exempeln aus der Glanzzeit des Extemporierens vom 16. bis 18. Iahrhundert aufbaut.

Aus verschiedenen Gründen muß dieses Werk nachdrücklich begrüßt und empfohlen werden. Einmal ist es eine Dokumentensammlung zur Kunst des "Fan= tasierens" (wie man es nannte, ehe das Wort "Impro= visieren" von den Poeten übernommen wurde), ohne die das gesamte Musizieren der Vergangenheit bis zum 19. Jahrhundert undenkbar ist. Zum andern stellt es den überhaupt ersten Versuch dar, die Materie in fein und sorgfältig durchdachten Beispielen sichtbar zu machen. Und endlich berührt es das lebensnahe Problem unserer Zeit: die Frage nach dem Homo ludens, dem "spielenden" Menschen, der aus den Zeugnissen der Vergangenheit grandios vor unseren Augen aufersteht. Wir müssen Ferand zutiefst dankbar sein. Denn er hat mehr getan, als nur Historie zu vermitteln. Jeder Praktiker der Musik, ob Sänger oder Instrumentalist, Dirigent oder Erzieher, sollte sich ebenso wie jeder historicus diese Sammlung zu seinem ständigen Begleiter wählen. Und außerdem, wie gesagt, ist hier am geschichtlichen Beispiel unausgesprochen ein Lebensproblem der Gegenwart aufgerollt.

Wir müssen Ferand, wir müssen Herausgeber und Verleger dankbar sein. Denn diese Dokumentarsamm= lung ist selbst ein Dokument.

#### Alfred Szendrei: Dirigierkunde

stellung eingeräumt wird. Szendrei vertritt den Standpunkt, daß sich das Technische nicht in zeichnerischen
Figuren wiedergeben lasse, zumal die Schlagtechnik
eine individuelle Ausrichtung nach der Eigenart des
Lernenden erfahren müsse. Die Ausdrucksform der
dirigentischen Geste ist ja letzten Endes ebenso persönlich wie die Handschrift. Dafür werden die speziellen Anforderungen, die in der Praxis an einen jungen
Dirigenten herantreten, eingehend besprochen und in
ihrer jeweiligen Besonderheit sachkundig erörtert.

Der Studiengang eines Dirigierschülers, die Voraussetzungen für diesen Beruf, die einzelnen Probleme des Manuellen, die Probentechnik sowie die Unterschiede zwischen den Anforderungen an einen Konzerts bzw. Theaterdirigenten werden in einzelnen Kapiteln ausführlich und instruktiv behandelt. Von besonderem Interesse ist der für die ostzonalen Musikshochschulen aufgestellte Lehrplan.

Von historischem Interesse ist das Schlußkapitel über den Rundfunkdirigenten, welches, von dem Bearbeiter und Herausgeber Fritz Reuter unverändert übernommen, trotz der veränderten technischen Voraussetzungen in vielen Punkten auch heute noch eine gewisse Gültigkeit besitzt. Szendreis "Dirigierkunde" macht andere Lehrbücher des Dirigierens (z. B. Scherchen) nicht überflüssig, bildet aber als kluges und instruktives Handbuch eine wertvolle und daher empfehlenswerte Ergänzung.

#### Palestrinas Vokalpolyphonie

Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ist unter dem Titel "Kontrapunkt" Knud Jeppesens Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie in einer neuen Auflage erschienen. Die dänische Originalausgabe liegt 27 Jahre zurück, die deutsche Übersetzung wurde 1935 zum erstenmal gedruckt, 1944 erschien eine Ausgabe in englischer Sprache. Dieweil sind viele Theorien der Musik reihum gegangen — heute wird man Jeppesens Lehrbuch mit größerem Interesse zur Hand nehmen als vor 20 oder 25 Jahren, als man geneigt gewesen sein mochte, seinen grundlegenden Wert für die Kenntnis eines bestimmten, stils und entwicklungsgeschichtlich hochbedeutsamen kompositionstechnischen Verfahrens über seinen praktischen Nutzen zu stellen.

Jeppesens Kontrapunkttheorie ist ein Derivat, und zwar ein sehr subtiles, reines, man ist versucht zu sagen: chemisch reines Derivat der Kunst Palestrinas. Sie geht, auf die Ordnung der Kirchentöne gestützt, von absolut melodischen Gestaltungsprinzipien aus und gelangt, indem sie ein zentrales Anliegen der Stimmführungstechnik daraus macht, auf dem bewährten Weg über das Artensystem bei aller Sorge um den Wohlklang zu einem durchaus linearen Konzept der Polyphonie, wie es für Palestrinas Stil in hohem Maße kennzeichnend ist. Die wichtigsten Regeln werden mit Originalbeispielen aus Werken Palestrinas belegt und durch einen reichen Fundus adäquaten Übungsmaterials ergänzt, in dem das eminente stilkundliche Spezialwissen des Verfassers und sein pädagogisches Inzeichen Palestrinas bei pädagogisches Inzeichen Palestrinas Pa

genium ein inniges Verhältnis produktiven Austausches eingegangen sind. Wer von Palestrina lernen will, mag denn getrost bei Jeppesen in die Schule gehen. Er macht es ihm relativ leicht; er isoliert das Erlernbare, Erreichbare gegen das Unerreichbare, Einmalige. "Nicht zu äußerer Nachahmung, sondern zu innerer Aneignung seiner fruchtbaren und ewig gültigen Grundempfindungen sei hier der klassische Stil als Vorbild gesetzt."

Die Nutzanwendung seiner Theorie, "das ferne Ideal des vorliegenden Buches", sucht der Verfasser in einer imaginären "reinen" Musik, die, unabhängig von dem Ausdruckswillen einer künstlerischen Persönlichkeit oder einer historischen Epoche, nur ihren eigenen Gesetzen und Trieben folgt. "Würde eine solche Musik dem Palestrina-Stil nicht näher kommen als jede andere?", fragt Jeppesen, indem er die sichere Zone wissenschaftlicher Erkenntnis mit einem überraschen= den Gedankensprung verläßt. Was bei der Untersuchung der Frage vor allem ins Gewicht fällt, ist der Umstand, daß der Fragesteller viel Mühe und herme= neutischen Scharfsinn aufgewendet hat, um darzutun, daß es gerade der Ausdruckswille einer künstlerischen Persönlichkeit und einer historischen Epoche gewesen ist, dem die klassische Vokalpolyphonie ihre konsti= tutiven Werte verdankt. Im Hinblick auf die deutsche Übersetzung wird man Milde walten lassen müssen, aber schon beim Eintritt in das zuweilen mit un= historischen Vorurteilen verstellte "Gebiet des Zusammenklanglichen" (S. 78) auf beträchtliche Schwierigkeiten stoßen. Friedrich Saathen

#### Informationen über Ballette

Unter den in den letzten Jahren erschienenen Ballett= Büchern ist Otto Friedrich Regners "Ballettführer" (Reclam=Verlag, Stuttgart) vielleicht das sachlichste, zugleich aber auch eines der instruktivsten. Ein schönes Beispiel dafür, daß ein Autor von einem Stoff gepackt sein kann, auch ohne in literarische, pseudophilosophische oder dithyrambische Ekstasen zu ge= raten. Die Atmosphäre des Bühnentanzes wird leben= dig und seine besondere Aktualität, die mit der Neigung unserer Zeit zum Visuellen, Zeichenhaften, zum Dynamischen, zum Sportlichen und zum direkt Eroti= schen zusammenhängen mag. Bestimmte Schönheits= begriffe von heute sind in starkem Maße vom Gestus des modernen Balletts geprägt. Was das Ballett man würde doch besser sagen: der Bühnentanz - für die musikalische Produktion des 20. Jahrhunderts bedeutet, lehrt ein Blick in das Register der Komponisten in Regners Buch: Strawinsky, de Falla, Hindemith und Milhaud, Egk und Blacher, Einem und Henze, um nur ein paar Namen herauszugreifen - alle sind von der Kunst der schweigsam auf der Bühne sich bewegenden Menschen inspiriert worden.

Regner zeigt die Umwelt und mit wenigen Strichen auch die Geschichte des Ballettes auf. Schlaglichter fallen auf Noverre, den großen Praktiker und Theoretiker des 18. Jahrhunderts, auf Heine, der ein tänzerisches Ideal vor sich sah, das sich nicht verwirklichte, auf die Klassiker des 19. Jahrhunderts und auf die großen Choreographen unserer Zeit. Von nahezu hundert Balletten — und in der Mehrzahl sind es moderne — gibt Regner in klaren und nie billigen Worten den Inhalt an. Diese Angaben ergänzt er durch die Daten

der ersten Aufführungen (Choreograph, Bühnenbildener, Uraufführungstermin), von denen aus kulturgeschichtliche Zusammenhänge abgelesen werden können. Jeder solchen Faktenmitteilung folgen kleine, sehr interessante Abschnitte über die Komponisten, den besonderen Charakter des Werkes und manchmal auch über die wichtigsten Interpreten. Ein sorgfältig durchgearbeitetes Fachwortverzeichnis führt den Leser in die Berufswelt der Tänzer ein, und eine Liste von Schallplatten gibt einen Überblick über die Möglichkeiten, sich die musikalische Seite der Ballette zu vergegenwärtigen.

Selbstverständlich sind die behandelten Ballette nur eine Auswahl aus dem Gesamtbestand. Regner teilt im Vorwort die Gesichtspunkte seiner Auswahl mit. Vor diesem Problem kann man immer verschiedener Ansicht sein. Aber für kommende Auflagen wäre es erwünscht, mindestens Werke wie Strawinskys "Les Noces", Saties "Parade" und "Mercure", Milhauds "Bœuf sur le toit", Hindemiths "Hérodiade", das Kollektivwerk "Les Mariés de la Tour Eiffel" von Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Durey und Germaine Tailleferre oder auch Weill=Brechts "Sieben Todsünden" einzubeziehen. Auch die Ballette von Trudi Schoop ("Fridolin" und andere), obwohl zum eigenen Gebrauch entstanden, gehören in den Rahmen eines Ballettführers, da durchaus denkbar ist, daß spätere Tanzgruppen sie wieder aufnehmen.

Die kleinen Einwendungen bedeuten nichts gegenüber dem positiven Wert, den Regners ausgezeichnet geschriebenes, mit guten und typischen Abbildungen ausgestattetes Handbuch besitzt. Jeder Freund des Ballettes, und vor allem des modernen Ballettes, wird gerne nach dem handlichen Büchlein greifen. H. C.

#### NOTEN

#### Jascha Heifetz gewidmet

Das "Konzert für Violine und Orchester op. 24" von Miklos Rozsa (erschienen bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) ist Jascha Heifetz gewidmet. Die technischen Anforderungen sind groß, und im Verlauf des dreisätzigen Konzertes wird die Palette der Geigentechnik so gemischt, daß nichts fehlt, was zum Können eines Solisten gehört. Jedoch ist alles geigerisch wohl durchdacht und bleibt somit gut ausführbar!

Der erste Satz (Allegro non troppo ma passionato) beginnt mit einer viertaktigen Orchestereinleitung, wobei die Solovioline schon im vierten Takt das ruhige, sehr einprägsame Hauptthema (8/8) übernimmt und in großem musikalischem Bogen zu einem Poco-animato-Teil führt, der in seiner lebendigen, rhythmischen Struktur und ostinatohaften Wiederkehr des Themas sehr wirkungsvoll ist. Im weiteren Verlauf des ersten Satzes entwickelt sich ein zum Teil varieiertes Wechselspiel zwischen diesen beiden Themen, das die gesamte technische Skala geigerischer Möglichekeiten durchläuft und über das ruhige erste Thema seinen Höhepunkt in einer eindrucksvollen Kadenz findet.

Das sehr schöne espressive Thema des zweiten Satzes (sul G) hat ungarisch, folkloristisch gehaltene Substanz.

Der dritte Satz ist der Satz der Kontraste! Eine stürmische Orchestereinleitung bereitet den ebenfalls sehr energischen Einsatz der Solovioline vor, die jedoch bald in das spielerische Scherzando-Hauptthema übergeht. Kurze Forte- und Pianoablösungen lockern die Struktur des Satzes sehr auf und unterstreichen in Verbindung mit organisch gesetzten Betonungen die enorme rhythmische Kraft und Substanz des Satzes. Es sind zwei Schlüsse vorhanden, von denen der zweite, etwas erweiterte, noch organischer erscheint als der erste. Ohne Zweifel eine Bereicherung der neuen Violin- Literatur!

#### Heterogene Vokalmusik

Bernhard Paumgartner gab im Bärenreiter=Verlag, Kassel, ein Heft "Gesellige Gesänge für drei Singstimmen" von Mozart heraus, das neben dem Bandel=Terzett fünf unbekannte Stücke mit Begleitung aus Mozarts späten Schaffensjahren enthält, ergänzt durch vier amüsante Kanons für A=cappella=Gesang aus früherer Zeit. Alle sind eigener Art und von starker musikalischer Substanz. An diesen Kostbarkeiten könnte der so sehr vernachlässigte Ensemblegesang neues Leben gewinnen, die Singstimmenführung ist durchweg bequem und die musikalische Faktur so meisterlich, daß es vor allem auch für Studierende ein Vergnügen sein muß, diese Stücke zu musizieren.

Sehr unterschiedlich dazu sind Rossinis "Melodie ita= liane per canto e pianoforte", deren 4. Heft die Fon= dazione Rossini in Pesaro herausbrachte. So dankbar die Musikwissenschaft die Herausgabe dieser bisher ausnahmslos unveröffentlichten Stücke aus des Mei= sters Passy=Periode und seinen letzten Lebensjahren lediglich das drollige Duett zweier Katzen, nur auf miau zu singen, entstammt früherer Zeit - begrüßen wird, so wenig Neues scheinen sie für den praktischen Musiker dem Bilde Rossinis hinzuzufügen. Ernsthaf= teres Ausdrucksstreben und damit höheren Rang zeigt nur die Arie "L'ultimo ricordo", sonst bleibt alles in der gefälligen Konvention, auch die sieben Vertonun= gen ein und desselben Metastasio=Textes, Musique anodine betitelt, die die Vielseitigkeit des Meisters bezeugen, darüber hinaus aber kaum tieferes Inter= esse abnötigen. Die Stücke bilden sehr brauchbares Studienmaterial für den typischen Witz oder das Brio des italienischen Gesanges; auch auf dem Podium werden gute Sänger Erfolge damit erzielen.

Othmar Schoecks 32 Mörike=Gesänge "Holdes Be= scheiden" (Universal=Edition, Wien) zeigen allent= halben die ehrliche, noble Kunstgesinnung, die sein Schaffen stets auszeichnete; man findet auch die sichere Hand, mit der die Nuancen gesetzt sind und vor allem die Deklamation behandelt ist, und steht trotzdem ein wenig ratlos vor dem Mangel an Profil und ausgeprägter Eigenart. Was anderes als per= sönliche Vorliebe kann dazu verleitet haben, gerade diese 32 langen, oft recht gedankenschweren und merkwürdig "unmörikeschen" Gedichte auszuwählen? Fast alle erscheinen so ungeeignet, komponiert und dann auch noch gesungen zu werden. Wohl klingt dann und wann echter Ausdruck auf ("Auf eine Lampe", "Nachts am Schreibpult"), aber im ganzen erfahren die Verse durch die Musik auch keine Er= höhung.

Der Mangel an Selbstkritik, der in vier Liederheften von Wilhelm Peter Radt (teils im Selbstverlag, teils bei Heinrichshofen, Wilhelmshaven/Amsterdam) zutage tritt, ist erstaunlich. Ohne künstlerische Legiti= mation werden hier Gedichte von Rilke, George, Höl= derlin und gute Strophen von W. P. Lehmann u. a. mit dilettantischer Dürftigkeit und Einförmigkeit vermusiziert und büßen dadurch alle Großartigkeit ein. Analoges könnte man von Wilhelm Waldstein, dem Übersetzer der "Kirschblütenlieder" nach Dichtungen aus dem Japanischen, die Leopold Matthias Walzel vertonte (Universal=Edition, Wien), sagen. "Siehst du es nicht, wie ich, du kalte Hehre, nur dein begehre, mich nach dir verzehre" - und dazu eine anspruchs= volle modernistische Musik von letzter Sprödigkeit, teils akkordisch, teils wild figurativ gehalten, eine unmelodiöse, häufig figurierte und dadurch nur um so undeklamatorischere, ja sinnentstellende Singstimmen= führung, gehäufte Schwierigkeiten für die Ausführenden - und wem zur Freude?

Welchen Kontrast hierzu bilden die vier ganz kurzen "Chinesischen Liebeslieder" nach Übersetzungen von Klabund von Rolf Liebermann (Universal=Edition)! Kleine Impressionen von höchstem Geschmack und unbedingter Treffsicherheit der angewandten, entschieden modernen Mittel, die eine reizvolle, neusartige, nur dann und wann an Debussy erinnernde Farbigkeit erbringen und der Singstimme eine ganz klare, ausdrucksträchtige Aussage ermöglichen. Ein, so klein es ist, dankenswertes und dankbares Werk für hohe Stimme und Klavier, jedoch auch in einer Orchesterfassung für Streicher und Harfe angezeigt, die seinen Reiz sicher noch erhöht. —m.

Das in unserer November=Ausgabe 1957 besprochene Buch "Offenbach in Amerika", übertragen, bearbeitet und erläutert von Reinhold Scharnke, ist im Max= Hesses=Verlag, Berlin=Halensee, erschienen.

## LESER SCHREIBEN

Verehrter Herr Pfrogner,

Ihr Aufsatz ("NZ für Musik", September 1957) von der elektronischen Lust am Untergang hat mich sozusagen ins Herz getroffen und reizt meinen Widerspruchsgeist. Gestatten Sie mir deshalb ein Wort der Entgegnung.

Ich glaube nicht, daß es richtig ist, Busonis Traum und Schönbergs Theorie von der Klangfarbe so speziell mit der elektronischen Musik in Verbindung zu bringen — ich glaube es nicht, auch wenn Sie mir jetzt mit Recht vorwerfen, die "Elektroniker" hätten das bekanntlich selbst getan. Sie haben es getan, gewiß. Gemeint war aber eine sehr ungefähre Analogie — und diese Berufung auf gewichtige Autoritäten geschah auch wohl in äußerster Bedrängnis, um die gar zu verständnislosen Kritiker zum Nachdenken anzuregen: es war ein Akt der Notwehr.

Tatsächlich gibt es nur sehr vage Beziehungen dieser beiden Meister zur Musikelektronik, keinesfalls solche, die zum Ausgangspunkt einer phänomenolo= gischen Kritik gemacht werden können. Schon Paul Bekker hat davor gewarnt, Busonis "Entwurf" zu wörtlich zu nehmen. Mit unserer gängigen Definition des Wortes "Klang" wird man seiner Vorstellung wohl nicht gerecht: bei ihm bezog es sich besonders auf die neuen musikalischen Möglichkeiten der Mikrotonalität, der Aufhebung von Dur und Moll, auf den "wissenschaftlich vollkommenen Klang" des elektroakustischen Instruments von unerschöpflichen Möglichkeiten. Alles das ist bei ihm "Klang". Andererseits unterscheidet er genau. "Ton" heißt bei ihm "Ton". Er spricht von Grundton und Obertönen. Und "tonliche Unabgegrenztheit" darf man daher nicht verbessern — genau dies ist gemeint: die Sprengung des temperierten Zwölftonsystems. Der kühne Schluß, Busoni habe sich von der "Tonhöhe als solcher" abgewendet, beruht also offenbar auf einer Fehlinterpretation.

Busoni kann nur deshalb - wie ich zugebe, mit strit= tigem Recht - in eine Verbindung mit der Elektronik gebracht werden, weil er für die elektrische Orgel Cahills schwärmte, obwohl er sie nie zu hören bekam (entgegen H. H. Stuckenschmidts Meinung), und da der elektrische Generator von heute tatsächlich "ton= lich unabgegrenzt" ist. Die Adepten der Elektronik haben sich auch Schönbergs bemächtigt und ihn in das Pantheon der "großen Ahnen" versetzt. Was Schön= berg 1911 über die Klangfarbe veröffentlichte, ist von seiner eigenen Entwicklung überholt worden, sehr rasch sogar, denn in einem Aufsatz von 19261) ist das "wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche" das Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung; vom Klang hört man nur ganz beiläufig. In einem späten Brief<sup>2</sup>) erklärte er, ein elektrisches Instrument mit nur zwei bis sechs Klangfarben würde ihm schon genügen. Das spricht nicht gerade für die Jünger der Klangfarbenkomposition... Und eben deshalb ist es nicht ratsam, einen zwar verständlichen, ' aber irreführenden dialektischen Kurzschluß als Vor= aussetzung für die These von der "Entmusikalisie= rung" zu verwenden.

Und warum soll man den Komponisten der Elektronik den Glanz des Wortes "Musik" streitig machen? Es ist doch Musik, "Ausdruck tönend bewegter Form" Und was besagen Schlagworte wie "außermenschlich"? Ich bin überzeugt, daß Herbert Eimert diese Vokabel heute gern zurücknehmen würde. Dergleichen ist die erste aufgeschreckte Reaktion des ahnungslosen Hörers - mit romantischem Erbteil, möchte ich hinzufügen. Man sollte nicht mehr hineingeheimnissen, als etwa in dem durchaus diesseitigen Walzer "Sphären= klänge" liegt, der unsere Großeltern entzückte. Und die "monströsen Attribute", die Sie zitieren, darf ich Ihnen wohl enträtseln. Es sind - in der Reihenfolge der Aufzählung - ein Ausdruck von I. Wyschne= gradsky über mikrotonale Harmonik; eine blick= fangende Überschrift und ein - original in Anführungszeichen stehendes – ironisierendes Wortspiel, beide aus meiner Feder; ein Ausdruck aus einem Hörerbrief an die RTF; der Titel eines Aufsatzes von J. M. Hauer in "Melos", später in der Presse allgemein auf Theremins Instrument angewendet; von mir als Gleichwort für "Geräuschwelten" ohne jeden Hinter= sinn gedacht; aus einem Hörerbrief an die RTF; nicht lokalisierbar. Sie sehen: schnelle, oft hilflose Termini für etwas, das über die bisherige Vorstellungswelt hinausgeht, das "chaotisch" klingt, aber nicht chaotisch ist, sondern haarscharf strukturiert.

Häufigere Begegnungen mit der elektronischen Musik werden zweifellos da Wandel schaffen. Leider sind M. Migliardis Versuche mit elektronischer Unterhaltungsmusik in Mailand gerade eingestellt worden. Immerhin: man sollte abwarten! Schritt für Schritt nähert sich die Elektronik dem, was man im üblichen Sinne Musik nennt. Sie läßt Melodien und deutliche Rhythmen erkennen. Das sind erst Anfänge. Die Tatsache, daß der größte Teil der "elektronischen Komponisten" — einschließlich der neuen römischen Gruppe — sich durch klares Denken und kühle Zielstrebigkeit auszeichnet, nicht aber durch den Hang zur Magie..., diese Tatsache läßt mich hoffen.

Zum Schluß eine Bitte: Merken Sie in Ihrem Kalender den 19. September 1967 an. Wenn bis dahin das Abendland durch die elektronischen Klänge und ihre Untergangslust provozierende Wirkung auch nur wenigst ins Wanken gebracht sein sollte, dann will ich mich beschämt auf Ihre Seite schlagen.

Mit freundlichen Grüßen und —
nichts für ungut,
Ihr Fred K. Prieberg

19. September 1957

Geehrter Herr Prieberg,

der Beginn Ihres Briefes regt nicht gerade an, Ihre Ausführungen soweit ernst zu nehmen, als dies immerhin in Ihrer Absicht liegen dürfte.

Was Busoni und Schönberg betrifft, so verweise ich auf den ersten Satz meines Artikels, der deutlich angibt, worauf es mir hier ankommt. Sie vertreten den Standpunkt, daß Busoni mit "tonlicher Unab= gegrenztheit" genau "die Sprengung des temperierten Zwölftonsystems" gemeint habe. Mir erscheint Ihr Ausdruck "Sprengung des temperierten Zwölftonsystems" allerdings ungenau und mehrdeutig. Eine solche Sprengung kann z. B. bedeuten, daß die Oktave willkürlich in 13, 14, 15 usw. gleiche Teile zerlegt wird, wobei die betreffenden Töne, bei aller Unver= bindlichkeit solcher Teilung, gleichwohl weiterhin streng "tonlich abgegrenzt" bleiben, das heißt: eine bestimmte "Tonhöhe" wahren; die Sprengung kann aber auch darauf hinauslaufen, daß eben dieser Faktor "Tonhöhe" teilweise oder gänzlich fallen gelassen wird, an dessen Stelle dann in entsprechendem Aus= maß tritt, was das Wort "tonliche Unabgegrenztheit" unmißverständlich aussagt. Gerade wenn Ihre Auffassung zuträfe, wonach bei Busoni "Ton" wirklich "Ton" heißt, sähe ich darin bestätigt, daß "tonliche Unabgegrenztheit" bei ihm das meint, wofür ich es

Da Schönbergs "Klangfarbenmelodie" für mich — was Ihnen entgangen ist — nichts mit Entmusikalisierung des Klanglichen zu tun hat, erübrigt es sich meinerseits, hier nochmals darauf einzugehen.

Wenn Sie Hanslicks Definition heranziehen: "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand" (— nicht: Ausdruck!) "der Musik", um der Elektronik "den Glanz des Wortes Musik" zu bescheinigen, dann zeigt dies nur, wie dringend nötig es ist, gewisse, unzureichend gewordene musikästhetische Definitionen vom musikalischen Menschen her zu revidieren, um heute den Klangartisten vom Musiker trennen zu können. Was für mich Musik ist, erhellt wohl mein Aufsatz zur Genüge; im übrigen verweise ich auf den Vortrag "Der zerrissene Orpheus", der von mir kürzlich zur Eröffnung der Tagung der Association des Bibliothèques Internationales in Kassel gehalten wurde und als Sonderdruck beim Verlag Alber, Freiburg/München, herausgekomen ist.

Was die Vokabel "außermenschlich" angeht, so wollen Sie denn doch wohl nicht behaupten, es handle sich bei Herbert Eimert um "die erste aufgeschreckte Reak=

<sup>1)</sup> Mechanische Musikinstrumente, in: Pult und Taktstock, Heft 3/4.

<sup>2)</sup> Siehe Josef Rufer: Musiker über Musik, S. 159.

tion eines ahnungslosen Hörers mit romantischem Erbteil"? Oder würden Sie allen Ernstes so zu folgern wagen?

Sie meinen: "Man sollte nicht mehr hineingeheimnissen, als etwa in dem durchaus diesseitigen Walzer 'Sphärenklänge' liegt, der unsere Großeltern entzückte." Wie verträgt sich diese Ihre Meinung mit folgenden Sätzen Ihres Buches "Musik des technischen Zeitalters" (Atlantis-Verlag): "Vereinigung mit dem höchsten Wesen kraft der kompositorischen Kunst ist ein Leitmotiv gerade jener 'Musik der Zukunft', die aus der Maschine entsteht" (S. 30); oder: "Die Elektronik scheint auf eine Hochblüte als 'musique engagé'— als angewandte, kultisch angewandte Kunst— hinzusteuern" (S. 31); oder: "Was der Mensch im Angesicht dieser elektronischen Tonwelt aufgibt, ... kommt einer religiös-ideologischen Gesamtkunst zugute" (S. 34). Sind Ihnen auch solche Formulierungen "schnelle, oft hilflose Termini für etwas, das über die bisherige Vorstellungswelt hinausgeht"? Diese Frage bedarf wohl keiner Antwort.

Was schließlich Ihren Schlußsatz betrifft, so würde ich Ihrem Optimismus zutrauen, daß das Abendland eines Tages untergegangen sein könnte, ohne daß Sie es bemerken.

Auch meinerseits nichts für ungut Ihr Dr. Hermann Pfrogner

26. Oktober 1957

## UNSERE NOTENBEILAGE

Bereits an unserer Auswahl kleiner Klavierstücke läßt sich das Bild der vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten der Barockmusik erkennen. Von Henry Purcell, dem größten englischen Musiker, bringen wir eine Courante; sie zeigt, welchen Einfluß Purcell auf Bach und Händel gehabt hat. Es folgt eine Sarabande von Pachelbel, Das Menuett in a=Moll von Johann Kaspar Ferdinand Fischer wurde einem Notenbüchlein entenommen, das nach einer Handschrift der Piaristenbibliothek in Schlackenwerth a. d. Eger veröffentlicht ist. Aus einer von Otto von Irmer herausgegebenen Sammlung, in der kleine Tanzstücke Telemanns zu Suiten vereint sind, wurde eine Aria ausgewählt.

## CHRONIK der »NZ für Musik«

Das Experiment in der Oper

Das Thema "Das Experiment in der Oper" innerhalb der Diskussionsreihe der Fünften Dramaturgentagung in Berlin, war wohl mehr als Anreiz gedacht. Lediglich drei Redner fühlten sich bemüßigt, Stellung dazu zu nehmen. Die Professoren Blacher und Egk sprachen für ihre gerade in Berlin erneut zur Diskussion gestellte "Abstrakte Oper"; Karl Heinz Krahl warb als Regisseur der umstrittenen Zürcher "Fidelio" und "Freischütz"-Inszenierungen um Verständnis für die Grundüberlegung, die er jeder seiner Inszenierungen voranstellt: wie sähe das Stück aus, wenn der Komponist heute lebte? Krahl glaubt nicht daran, daß die Wolfschluchtszene einen modernen Menschen

rimentelle Opernregie veranlaßte dann Dr. Westphal, den Begriff der Werktreue in die Diskussion zu wer= fen. Indem er sich dabei scharf gegen den Radikalis= mus Neu=Bayreuths wandte, forderte er, wie voraus= zusehen war, die prompt erfolgende Antwort heraus, nämlich, daß man heute die "Holländer"=Gloriole eben nicht mehr so verwirklichen könne, wie sie von Wagner in seinen szenischen Anmerkungen gewünscht wird. Von den oft qualvollen optischen Vorstellungen der Komponisten wußte auch Wolf Völker ein Lied zu singen. Wichtiger als die buchstäbliche Treue, sei die von detailliertem Wissen gespeiste Hingabe des Regisseurs an ein Werk, meinte dann Dr. Ludwig Berger, wogegen kein Einwand laut wurde. Von einer anderen Seite her griff Felsenstein, für den ein Regie-einfall ein guter Ersatz für genaue Werkkenntnis ist, noch einmal den Begriff der Werktreue auf und prangerte die in Deutschland eingebürgerten Übersetzun= gen ausländischer Werke an, die sich oft so weit vom Original entfernen, daß die Wiederherstellung der Originalfassung von vielen Leuten bereits wieder als ein ausgesprochenes Experiment empfunden wird. Felsenstein war es dann auch, der bei der Diskussion um Erweiterungsmöglichkeiten des immer enger werdenden Repertoires den Vorschlag machte, man sollte von in Vergessenheit geratenen, ausgrabungswürdigen, fremdsprachlichen Werken wörtliche Rohübersetzun= gen herstellen lassen (aber nicht von Dramaturgen, die künstlerisch zu ambitioniert sind, um sich nicht gleichzeitig als Bearbeiter zu versuchen), um sie, hek= tographiert, den Dramaturgien ad usum loci zur Ver-fügung zu stellen. Dr. Otto Maag aus Basel stand zwar auf Grund seiner negativen Erfahrungen bei seinen Bemühungen, Offenbach dem Theater wieder= zugewinnen, dem Vorschlag skeptisch gegenüber wie er auch einer Überbewertung des Regie=Problems entgegentrat -, fand damit aber wenig Gegenliebe bei den Diskussionsteilnehmern, die sich dann wei= teren praktischen Spielplanfragen (beispielsweise des Nachspielens zu Uraufführungen gekommener neuer Werke) zuwandten. Am Schluß entwickelte sich dann noch eine etwas lebhaftere Kontroverse, als Diskus= sionsleiter Friedrich Schultze die von einer Tages= zeitung gestellte Frage nach der Verantwortung des Dramaturgen gegenüber dem Autor und seinem Werk bei eigenmächtigen Regiebearbeitungen aufgriff - mit dem Ergebnis, daß die Dramaturgen sich letzten Endes für machtlos gegenüber den Regisseuren und ihren Konzeptionen erklärten. Den Gegenbeweis überhaupt zahlreiche Gegenbeweise gegen die vertretenen Thesen - hätten die ostdeutschen Dramatur= gen aus ihrer Praxis erbringen können, aber sie waren leider nicht zu dieser Diskussion erschienen. Man ging nach drei Stunden auseinander, wohl nicht in dem Bewußtsein, Lösungen gefunden zu haben, aber doch zumindest einigen Antworten auf praktische Fragen des heutigen Opernbetriebs auf die Spur gekommen zu sein.

Gruseln machen könne. Darauf käme es auch nicht

an, erwiderte ihm Felsenstein in der Diskussion, wich=

tig sei, daß der Zuschauer das Gefühl habe, Max auf der Bühne sei von diesem Gruseln gepackt. Die expe-

#### 19. Internationaler Gitarristen=Kongreß

Unter der Schirmherrschaft des bayrischen Kultusministers fand in Erlangen der 19. Internationale Gitarristen-Kongreß statt. Veranstalter waren: Sociata Internazionale Chitarristi, Gesellschaft der Freunde der Gitarre, die Stadt Erlangen und die Framus-Werke in Bubenreuth bei Erlangen. Die Bedeutung dieses Kongresses wurde bei der Begrüßungsveranstaltung im Plenarsaal des Rathauses besonders durch die Teilnahme der Spitzen der Behörden (Regierungspräsien

dent, Rektor der Universität, Oberbürgermeister, Landrat usw.) unterstrichen. Die Organisation lag in den Händen der Framus-Werke.

Der Kongreß, in zwei Abteilungen durchgeführt, und zwar für Konzert= und Jazz= (Plektrum=) Gitarren, brachte neben öffentlichen Konzerten auch verschiesdene interne Veranstaltungen, die mit Wertungsspielen verbunden waren. Die Abteilung Konzert—Gitarre wurde mit einem Vortrag von Professor Romolo Ferarari über die Entwicklung der Internationalen Vereinigung der Gitarristen und mit einer chronologischen Aufstellung über die bisher stattgefundenen Konzeresse eingeleitet. Der letzte Kongreß fand im Jahre 1956 in Modena statt und der diesjährige war der erste in einer deutschen Stadt. In Kammerkonzerten, einem Kirchenkonzert und einem öffentlichen Festakonzert wurden in der Hauptsache die Klassiker der Gitarre, aber auch einige moderne Werke zu Gehör gebracht.

Die Abteilung Jazz= (Plektrum=) Gitarre begann mit einem ausführlichen Vortrag "Die Plektrum=Gitarre im modernen Musikleben" von Klaus Buhé. Bei den Wertungsspielen der Plektrum=Gitarristen zeigten sehr junge Leute ein beachtliches Können. Beschlossen wurde der Kongreß mit einem Konzert "Gitarre und Jazz" mit dem Nürnberger Tanzorchester Josef Niessen und der Elite der europäischen Jazz=Gitarristen. Ein Abend mit sehr viel heißer Musik und sehr viel Beifall.

#### Richard=Strauss=Gedenkstätte in Garmisch

Wer nordwestlich vom Garmischer Marktplatz die rauschende Loisach überschreitet und dann etwa in gleicher Richtung dem Fuß des Kramers zustrebt, oder aber vom aussichtsreichen Kramerplateau ins Tal hinablickt, dem fällt sogleich — inmitten eines stattlichen Grundstückes etwas abseits gelegen — ein großes, zweistöckiges Landhaus auf. Das ist die Strauss-Villa (wie sie von den Einheimischen genannt wird), jenes Domizil also, das der bekannte Münchner Architekt Emanuel von Seidl dem Meister dort vor nunmehr fünfzig Jahren erstellte — von dem Ertrag jenes "Schadens", der ihm (wie Strauss später sarkastisch vermerkt hat) nach Meinung Kaiser Wilhelms aus der Komposition der "Salome" erwachsen mußte.

Fern vom Getriebe des damals schon aufblühenden Kurortes hat ihm angesichts der geliebten Berge sein "Garmischer Idyll" fortan stets ungestörtes Schaffen verhießen, wenn er sich — zumal sommers — von an= strengenden Dirigentengastspielen Erholung gönnte: Hier hat er mit Ausnahme einiger Jahre nach den bei= den Weltkriegen im Kreise der Seinen bis zu seinem Tod gelebt, hier ist er gestorben, wie wenig später auch Frau Pauline, und beider Urnen fanden hier ihre letzte Ruhestätte. Angefangen von "Elektra", deren Partitur hier fertiggestellt wurde, sind in diesem Hause sämtliche ihr folgenden Bühnenwerke des Meisters entstanden. Was auf den zahllosen Reisen bestenfalls bis zur Skizze gediehen war, reifte hier alsbald seiner Vollendung entgegen, während die Instrumentation zumeist im sonnigen Süden abge= schlossen wurde. Daß darüber aber auch heitere Ge= selligkeit und das geliebte Skatspiel nicht zu kurz kamen, versteht sich wohl von selbst. Unzählige pro= minente Persönlichkeiten, vor allem Künstler aller Sparten, sind hier in den vier Jahrzehnten aus= und eingegangen,

Dies alles schießt dem heutigen Besucher des Hauses durch den Kopf, durchschreitet er die im Erdgeschoß gelegenen Arbeits= und Wohnräume, wenige Jahre nach dem Ableben des Altmeisters von seinen Nach= kommen der musikliebenden Öffentlichkeit zugäng= lich gemacht. Selbst für flüchtige Beschauer gibt es hier genug des Sehenswerten, Vertrautes und Unerwarte= tes: ist doch auf das Heim eines Kunstfreundes gefaßt, wer die vielseitigen Interessen seines Bewohners kennt. Dennoch kommt man aus dem Staunen über die Fülle der hier liebevoll zusammengetragenen Schätze aller Art kaum heraus - erst recht, wenn man erfährt, daß dies nur ein Bruchteil dessen ist, was Strauss einstmals besessen. Viel Unersetzliches ist in Wien, wo er bekanntlich seinen zweiten Wohnsitz hatte, Kriegszerstörungen und Plünderungen zum Opfer gefallen. Was ihm verblieb, ist im Wohnraum, in dem geräumigen Arbeitszimmer und dem repräsen= tativen Empfangssalon (mit Sesseln, deren Überzüge Frau Pauline noch eigenhändig bestickte) in Vitrinen und Wandschränken aufgestellt: Ehren= und Erinne= rungsgaben in jeglicher Form, kostbare Musikerhand= schriften und geradezu einzigartige Kunstwerke aus edlem Porzellan oder Glas. Dazu eine große Zahl gotischer und barocker Madonnen, alte Krippen= figuren, Fayencen oder Zinnkrüge - kurz, man weiß kaum, wohin man blicken soll. Überall an den Wänden bewundert man kleine und größere Gemälde alter Meister - darunter manche Seltenheit - sowie wert= volle Hinterglasmalereien, denen die besondere Liebe ihres Besitzers galt, und Fotografien aus früherer Zeit oder seinen letzten Lebensjahren. Die riesige Bibliothek (zumindest das, was von ihr übrig blieb) füllt allein ein ganzes Zimmer und erweckt den Neid gewiß jedes Buchfreundes.

So ist dieser Blick in das Heim eines schaffenden Künstlers — der auch in seiner geistigen Ausrichtung keineswegs einseitig gewesen ist, wie böse Zungen so oft behaupten wollten — in jedem Betracht aufschlußtereich genug. Trotz allem stellt diese Gedenkstätte (gottlob!) kein Museum dar, denn noch glaubt man hier den Meister am Werk zu spüren. Oft mag sein Blick über den großen Arbeitstisch hinweg bis hinüber zum Zugspitzmassiv geglitten sein, das hinter den hohen Bäumen des Parkes sichtbar wird: ein zeitloser Gleichklang von Natur und Kunst, Zeugnis aber auch der Liebe des großen Komponisten zu beiden, wie sie sich anschaulich in seinem Werk spiegelt.

Jürgen Völckers

## wirnotieren

Zum Gedächtnis

Bei Redaktionsschluß erreicht uns die Nachricht, daß Dr. Fred Hamel einem Herzschlag erlegen ist. Wir werden in der Februar-Nummer darauf eingehen, was das deutsche Musikleben in diesem bedeutenden Mann verloren hat.

Am 1. Dezember 1957 ist in Bremen im Alter von 67 Jahren Professor Richard Liesche verstorben. Prof. Liesche hatte in Leipzig bei Straube, Pembaur und Reger studiert und war seit 1930 Leiter des Bremer Domchors. Vom Bremer Senat wurde ihm 1948 in Anerkennung seiner Verdienste der Professorentitel verliehen. Er war außerdem Bundeschorleiter im Sängerbund Nordwestdeutschland und Mitglied des Musikbeirates des Deutschen Sängerbundes.

Im 68, Lebensjahr verstarb an einem Schlaganfall Dr. Gustav Struck, in dessen Händen seit einigen Jahren die Bebilderung der Enzyklopädie "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" lag. Nach seiner Promotion in Rostock wurde Struck zunächst Bibliothekar in Rostock und später an der Landesbibliothek in Kassel. Er avancierte zum Direktor der staatlichen Bibliotheken in Lübeck und schließlich der Landesbibliothek in Wiesbaden.

#### Bühne

Eine Berichtigung unserer Meldung vom Dezember 1957: Für Februar dieses Jahres bereitet die Staats= oper Wien unter der musikalischen Leitung von Paul Kempe den "Revisor" von Werner Egk vor. Die Aufführungen sollen im Redoutensaal in Wien stattfinden. "Mathis der Maler" von Paul Hindemith ist für April geplant in der Regie von Adolf Rott; die musikalische Leitung hat Karl Böhm.

Gotfried von Einems Ballett "Medusa" wurde an der Wiener Staatsoper uraufgeführt. Das Libretto nach dem antiken Gorgonenmythos schrieb der Amerikaner Gale Hoffman. Erika Hanka hatte die choreogra-phische Leitung der Aufführung, G. Wakhewitsch schuf die Bühnenbilder.

An der Mailänder Scala kam am 26. Dezember die Hindemith=Oper "Mathis der Maler" unter der musi= kalischen Leitung von Nino Sanzogno zur italienischen Erstaufführung.

Die Stuttgarter Staatsoper ist eingeladen worden, im kommenden Frühjahr im Rahmen des großen euro= päischen Theater=Festivals im Théâtre des Nations in Paris mit Egks Oper "Der Revisor" in der Inszenierung von Günther Rennert und mit Orffs "Antigonae" zu gastieren. Die Aufführung wird im Rahmen eines Zyklus mit modernen deutschen Opern stattfinden. Generalintendant Dr. Walter Erich Schäfer hat die Einladung angenommen.

Als Beitrag des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden zu den Maifestspielen 1958 in Wiesbaden inszeniert Intendant Dr. Friedrich Schramm die westdeutsche Erstaufführung der Prokofieff=Oper "Die Verlobung im Kloster".

Mit der Oper "Titus Feuerfuchs" von Heinrich Suter= meister gastiert die Baseler Oper am 29. Juni 1958 auf der Brüsseler Weltausstellung.

Das Studio der Städtischen Oper Berlin ist eingeladen worden, am 19. und 20. April 1958 unter der musi-kalischen Leitung von Hermann Scherchen im Teatro San Carlo in Neapel aufzutreten. Das Programm ent= hält neben der "Abstrakten Oper Nr. 1" von Boris Blacher und "Hin und zurück" von Hindemith den "Socrate" von Eric Satie und "Surrealistische Szenen" (Kantate Nr. 2) von Anton von Webern. Die Inszenierung liegt in Händen von Wolf Völker.

In der Metropolitan Opera, New York, leitete Prof. Karl Böhm eine Aufführung des "Rosenkavaliers", die von der amerikanischen Presse begeistert besprochen

In der Covent Garden Opera, London, kam die Strauss=Oper "Elektra" mit Gerda Lammers in der Titelrolle erfolgreich zur Aufführung. Hedwig Müller= Bütow, Berlin, sang für die erkrankte Norwegerin Aase Nordmo-Lövberg. Rudolf Kempe dirigierte.

Die Oper "Die Schule der Frauen" von Rolf Lieber= mann wird am 15. Mai zum ersten Male in Hamburg aufgeführt.

Nach 16jähriger Pause wurde "Lohengrin" am 22. De= zember an der Hamburgischen Staatsoper zum ersten Male wieder aufgeführt. Die Inszenierung hatte Wie= land Wagner, musikalische Leitung Heinz Tietjen.

Sperchake-PASSAU/BAYERN 11
SPINETTE-KLAVICHORDE - Cembali

Erich Riede, Städtische Bühnen Nürnberg=Fürth. wurde eingeladen, anfangs März 1958 in Toulouse Wagners "Siegfried" und "Götterdämmerung" zu dirigieren. Das Ensemble besteht zum größten Teil aus Bayreu= ther Festspielsolisten. Seine Oper "Yü - Nu" wird er bei der Uraufführung am 12. Februar an den Städti= schen Bühnen Dortmund selbst dirigieren.

Am Silvesterabend, dem 31. Dezember, wurde im Augsburger Stadttheater das Musical "3×13 und die Liebe" von Rudolf Christian uraufgeführt. Christian lebt in München und ist musikalischer Leiter des Kabaretts "Die kleinen Fische". Das Werk wurde von Hannes Schönfelder inszeniert und von Heinrich Hirsch musikalisch geleitet.

Die Städtischen Bühnen Erfurt haben die Oper "Die Spieldose" von Robert Hanell, nach dem gleichnami= gen Schauspiel von Georg Kaiser, zur Uraufführung angenommen. Inszenierung: Georg Leopold, musi= kalische Leitung: Ude Nissen, Bühnenbild: Hans Hohnbaum.

#### Ernennungen und Berufungen

Die Mailänder Scala hat angekündigt, daß Victor de Sabata an die Scala zurückkehren wird, und zwar als oberster künstlerischer Berater. Alle endgültigen Vereinbarungen in bezug auf das künstlerische Programm der Scala werden in Zukunft von de Sabata getroffen werden, der bereits Francesco Siciliani vom Floren= tiner Musikmai eingeladen hat, mit ihm als Künst= lerischer Direktor zu arbeiten. De Sabata hatte sich einige Zeit nach Santa Margherita zurückgezogen, um eigene Kompositionen fertigzustellen und einige Arbeiten vorzubereiten, die er im Auftrage des Ricordi= Verlages übernommen hatte.

Zum neuen ständigen Leiter des New=Yorker Philhar= monischen Sinfonieorchesters wurde Leonard Bernstein ernannt. Bernstein ist 39 Jahre alt und wird seinen Posten im Herbst 1958 als Nachfolger von Dimitri Mitropoulos antreten. Mitropoulos wird fort= an hauptsächlich an der Metropolitan Opera dirigieren. Damit tritt zum ersten Male ein gebürtiger Amerikaner als ständiger Leiter an das Pult des repräsen= tativen amerikanischen Orchesters.

Prof. Karl Rankl, der langjährige musikalische Leiter der Londoner Covent Garden Opera, wurde zum Chef des Elisabethan Opera Trust in Australien verpflichtet. Rankl war 1938 Direktor der Grazer Oper und emi= grierte später nach England. Während der letzten fünf Jahre war er Chefdirigent des Schottischen Symphonie= orchesters in Glasgow.

Nicolai Malko ist neuer musikalischer Leiter des Syd= ney=Symphonie=Orchesters.

Am 1. Januar 1958 übernahm der musikalische Leiter der bayerischen Staatsoperette Carl Michalski die Abteilung Tanz= und leichte Musik am Bayerischen Rundfunk.

Peter Richter ist zum Chefdirigenten und Musikdirektor des neugegründeten "siegerland-orchesters" ernannt worden. Er wird damit auch Leiter der mit dem Orchester verbundenen Orchesterschule (Internat). Der Sitz der Vereinigung ist Hilchenbach in Westfalen.

Der österreichische Bundespräsident hat Riccardo Odnoposoff, Anton Heiller und Friedrich Wildgans den Titel Professor verliehen.

Klaus Bieringer, Generalsekretär der Deutschen Sektion der Jeunesses Musicales, wurde von der Stadt München mit der Organisation kultureller Veranstal= tungen aus Anlaß der 800=Jahr=Feier der Stadt Mün= chen 1958 beauftragt.

#### Ehrungen und Auszeichnungen

Der im Juli vorigen Jahres von der Stadt Leipzig gestiftete Arthur-Nikisch-Preis für hervorragende Leistung auf dem Gebiet der Dirigiertätigkeit im Geiste Arthur Nikischs, also besonders der Interpretation von Werken fortschrittlicher Künstler, soll für 1957 in Höhe von 5000 Ostmark zweimal verliehen werden. Als Preisträger sind die beiden Gewandhauskapellmeister Prof. Dr. Bruno Walter und der jetzige Orchesterchef, der ostzonale Nationalpreisträger Prof. Franz Konwitschny, vorgesehen. Nach Presseberichten soll Bruno Walter sich für die Ehrung herzlich bedankt, aber eine persönliche Entgegennahme des Preises in Frage gestellt haben. Er schlägt dagegen vor, die Summe zur Hälfte dem Fond zum Wiederaufbau des Leipziger Gewandhauses und dem Pensionsfond des Gewandhausorchesters zuzuführen.

Dr. Heinrich Strobel, der Leiter der Musikabteilung am Südwestfunk und Präsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, ist mit dem Kreuz der Französischen Ehrenlegion, einer hohen französischen Auszeichnung, die nur selten an Ausländer verliehen wird, ausgezeichnet worden. Dr. Strobel erhielt die Auszeichnung für seine Verdienste um die deutschfranzösische Verständigung und für sein langjähriges Wirken im internationalen Musikleben.

Der amerikanische Komponist Ernst Toch ist mit dem Großkreuz des Bundesverdienstordens ausgezeichnet worden. Die Auszeichnung wurde ihm am 7. Dezember, seinem 70. Geburtstag, in New York überreicht.

Die Mozartmedaille 1957 wurde in Wien an den Direktor des Internationalen Musiker=Brief=Archivs Dr. E. H. Mueller von Asow in Berlin und folgende Mitglieder der Wiener Staatsoper, Generalmusikdirek=tor Prof. Dr. Karl Böhm, Kammersängerin Maria Gerhart und Kammersänger Erich Kunz, verliehen.

Der holländische Pianist und Komponist Willem Andriessen wurde an seinem 70, Geburtstag zum Ehrenbürger der Stadt Amsterdam ernannt.

Mit dem "Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig" wurde Prof. Karl Höller, der Präsident der Staatlichen Hochschule für Musik in München, ausgezeichnet. Der Preis in Höhe von 2000 DM wird zur Erinnerung an den in Braunschweig 1784 geborenen Komponisten und Geigenvirtuosen Ludwig Spohr alljährlich verteilt.

Der italienische Komponist Bruno Maderna erhielt für seine Musik zu dem Hörspiel "Stadt im Süden" von Giuseppe Patroni Griffi den Karl=Sczuka=Preis 1957 des Südwestfunks.

Everett Helm ist mit einer "Fellowship" der Huntington Hartford Foundation in Californien ausgezeichnet worden. Er wird dort diesen Winter drei Monate verbringen. Außerdem wird er in USA Vorträge über moderne deutsche Musik halten.

#### Jubilare

Der Pianist und Musikpädagoge, Direktor des Mohrschen Konservatoriums in Steglitz, Fritz Vogel, beging am 22. November seinen 70. Geburtstag. Am Sternschen Konservatorium ausgebildet, Schüler Schönbergs, Phil. Rüfers und Wilhelm Klattes, wirkte er als Lehrer, Pianist, Organist, Chors und Filmdirigent.

Dem Mohrschen Konservatorium, das er 1945 wieder aufbaute, stand er seit 1930 als Leiter vor. Seine besondere Sorge galt den Privat-Musiklehrern, die er 1953 in einem Verband zusammenfaßte.

Am 5. Januar 1893, vor 65 Jahren, wurde Friedrich Blume, Professor und Leiter des Musikwissenschaft= lichen Instituts der Universität Kiel, in Schlüchtern geboren. Seine musikalischen Studien betrieb er in München bei Sandberger und Kroyer, in Leipzig bei Riemann, Schering und Abert, in Berlin bei Kretzsch= mar, Wolf und Goldschmidt. Nach einer Assistenten= tätigkeit in Leipzig und Berlin wurde er zunächst Pri-vatdozent und dann Stellvertretender Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Berlin. Seit 1933 wirkte er als a. o., später als o. Professor in Kiel. Prof. Blume hat mehrere leitende wissenschaft= liche Positionen inne; er zeichnet als Herausgeber zahlreicher großer Publikationen und musikalischer Ausgaben. Seine speziellen Forschungen richten sich auf die Musik im deutschen Raum vom 15. bis 18. Jahrhundert.

Dr. Wilhelm Zentner, Hochschuldozent, Musikschrift= steller und Operndramaturg, wird am 21. Januar in München 65 Jahre alt. Er war im Badischen gebürtig und studierte in Heidelberg und München (Sandber= ger). Nach einer Assistententätigkeit am deutschen Volksliedarchiv in Freiburg begann er 1921 zunächst eine Bühnentätigkeit in München (Spielleiter und Dra= maturg der bayerischen Kammeroper) und Karlsruhe (Oberspielleiter der Westdeutschen Bühne). 1925 ließ er sich als Musikkritiker in München nieder, wo er 1947 Dozent für Operngeschichte an der dortigen Musikhochschule sowie Lektor an der Akademie der Schönen Künste, Abteilung Musik, wurde. Er ist zur Zeit 2. Vorsitzender des Verbandes Münchener Ton= künstler und Schriftführer des Landesverbandes Deut= scher Tonkünstler und Musiklehrer Bayerns. Wilhelm Zentner hat verschiedene Bücher geschrieben (Die deutsche Oper, Der junge Mozart, Musik des Rokoko, Anton Bruckner, C. M. v. Weber u. a.) und zeichnet u. a. als Bearbeiter von Reclams Opernführer.

Joseph Suder wurde in München am 12. Dezember 1957 65 Jahre alt. Er ist durch Kammermusik und Orchesterwerke, die auf dem Sonatenstil Brahms' aufbauen, bekannt geworden. Nach Abschluß seines Musikstudiums hat sich Suder als Pianist, Orchesterund Chordirigent sowie als Dozent für Musikgeschichte und als Musikpädagoge betätigt. Seit Jahren gehört Joseph Suder dem Vorstand des Verbandes Münchener Tonkünstler an, im Landesverband Bayerischer Tonkünstler hat er das Amt des Zweiten Schriftführers inne.

Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Gotthold Frotscher vollendete am 6. Dezember sein 60. Lebensjahr, Nach Studien in Leipzig und Bonn bei Abert, Riemann und Schering und seiner Promotion wurde er zunächst a. o. Professor an der Technischen Hochschule in Danzig. 1936 bis 1945 las er an der Universität Berlin. 1950 wurde er Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Hochschule Berlin. Besonders durch seine Arbeiten "Geschichte des Orgelspiels", "Goethe und das deutsche Lied" u. a. ist Frotscher bedeutend hervorgetreten.

Der heute Generalmusikdirektor der Oper in Hamburg, Leopold Ludwig, feiert am 12. Januar seinen 50. Geburtstag. Der in Mähren geborene Musiker





SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



studierte in Wien. 1936 bereits wurde er Generalmusikdirektor am Staatstheater Oldenburg. 1943 ging er von der Wiener Staatsoper für zwei Jahre an die Städtische Oper Berlin. 1950 übernahm er die Leitung der Hamburgischen Staatsoper.

Berthold Lehmann, der Generalmusikdirektor der Stadt Hagen und Leiter des Städtischen Orchesters, wurde am 6. Januar 50 Jahre. Nach Musikstudien bei August Halm, J. Pieper, H. Leichtentritt und Heinz Jolles war er Korrepetitor an den Staatstheatern Wiesbaden und Kiel, in Kiel rückte er zum zweiten Kapellmeister auf. Nach Dirigiertätigkeit in Duisburg und Aachen übernahm er 1941 die Stellung eines städtischen Musikdirektors und Operndirektors in Lübeck. 1947/48 war er musikalischer Oberleiter der Komischen Oper Berlin. Seit 1949 wirkt er als Generalmusikdirektor in Hagen.

Otto Winkler wurde am 27. Januar 1908 in Berlin geboren. Dort auch absolvierte er seine musikalischen Studien nach dem Besuch der Universitäten Berlin, Paris und Kiel. In den Jahren 1928 bis 1930 assistierte er Bruno Walter in Paris, Holland und Berlin. 1930 war er Opernkapellmeister in Kiel, 1933 bis 1939 wirkte er in gleicher Eigenschaft am Staatstheater Stuttgart und anschließend bis 1945 als erster Opern= kapellmeister in Frankfurt. Seit 1946 ist Otto Winkler Generalmusikdirektor in Koblenz und seit 1952 Chef= dirigent der Rheinischen Philharmonie in Koblenz. Am 31. Januar wird Prof. Arno Erfurth 50 Jahre alt. In Berlin gebürtig, studierte er an der dortigen Musik= hochschule bei Boerner Klavier und bei Paul Hinde= mith Komposition. Seine musikpädagogische Tätigkeit nahm er 1935 als Klavierlehrer an der Musikhoch= schule Berlin auf. 1943 berief ihn die Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart als Professor und wählte ihn 1952 zum stellvertretenden Direktor.

#### Konzert

Ralph Vaughan Williams hat seine Neunte Sinfonie beendet, die Anfang April in der Londoner Royal Festival Hall unter Sir Malcolm Sargent uraufgeführt wird. Seine Partita für Orchester, die er für das Cleveland Orchester schrieb, kommt in Cleveland am 50. Januar unter George Szell zur Uraufführung und wird vom Komponisten selbst bei der europäischen Erstaufführung am 30. April in Manchester dirigiert.

Im Rahmen der Montagskonzerte in Los Angeles interpretierte Louis Kievman Hindemiths Sonate für Solobratsche op. 11. Drei weitere Konzerte stehen unter der Leitung von Robert Craft im Februar und März und bringen barocke und moderne Musik. u. a. "Doppelspiel" von Nilsson, das Concertino von Strawinsky, die Klavierstücke I bis IV von Stockhausen, die Fünf Lieder für Bariton und neun Instrumente von Dallapiccola. Die Werke sind zum Teil Erstaufführungen für Los Angeles.

Unter dem Dirigenten Erich Schmid erlebte in Zürich Wladimir Vogels Oratorium "Tyl Claes" seine schweizerische Erstaufführung. Heidemarie Hatheyer und Leopold Lindtberg übernahmen die Sprechrollen, Suzanne Danco die Sopransoli, der Kammersprechchor Ellen Widmanns und Fred Barths die polyphon geführten vierstimmigen Sprechchorpartien.

Am 22. April gelangt das Concertino für Violine und Streichorchester von Joh. N. David in München zur Uraufführung. Hans Stadlmair dirigiert das Münchener Kammerorchester, als Solist tritt Lukas David, Violine, auf.

Für den 7. März ist die deutsche Erstaufführung von Tippets Oratorium "Ein Kind unserer Zeit" in Wup= pertal geplant.

In der Londoner Festival Hall dirigierte Otto Klemperer zehn Beethoven-Konzerte. Unter seiner Leitung spielte Claudio Arrau die fünf Klavierkonzerte, Tossy Spivakowski das Violinkonzert; außerdem erklangen alle Sinfonien, wobei der neue, von Wilhelm Pitz geführte Chor des Philharmonia Orchesters sich bei der Neunten Sinfonie hervortrat; Solisten waren Aase Nordmo-Lövberg, Christa Ludwig, Waldemar Kmentt und Hans Hotter.

Ingvar Wixell sang am 13. Dezember mit dem Radioorchester des Schwedischen Rundfunks unter Ernest Bour die Neapolitanischen Lieder von Hans Werner Henze.

Walter Gieseler dirigierte die Uraufführung seines Konzerts für Streichorchester innerhalb der Sinfonie= konzerte der Stadt Düsseldorf.

Unter Carl August Vogt erklingt am 25. März in Frankfurt, gespielt vom Hessischen Sinfonieorchester, Fortners Capriccio und Finale und Strawinskys Suite aus dem "Feuervogel".

Die "Sinfonia matris" von Rudolf von Oertzen, "Eva und Maria", kam in Hamburg zur Uraufführung. Adolf Detel leitete den Städtischen Chor und die Mitglieder des NDR-Sinfonieorchesters; Hermann Firchow und Ursula Zollenkopf übernahmen die Gesangspartien, Claudius Lipp wirkte an der Orgel.

Die Grétry-Suite von Wolfgang Jacobi wurde in Neapel von dem Scarlatti-Orchester unter Leitung von Maestro Conte Alessandro Derevitzky aufgeführt.

GMD Heinz Wallberg, der im November die Südedeutschland-Tournee der Bamberger Symphoniker leitete, wurde von der Gesellschaft der Musikfreunde Wien eingeladen, mit den Wiener Symphonikern vier Konzerte im Dezember in Wien zu dirigieren.

In Mönchen-Gladbach war am 13. Dezember 1957 in deutscher Erstaufführung das Konzert für Orchester von Fellegara zu hören.

Kurt Friedrich wurde für mehrere Konzerte im Saargebiet und in der Pfalz mit den Cellokonzerten von Saint-Saëns und Schumann verpflichtet.

Das vor einem Jahr von dem Schweizer Robert Stehli gegründete Hamburger Bach=Orchester unternahm verschiedene Konzertreisen.

#### Vereinigungen und Institute

Mit einem festlichen Bach-Kammerkonzert im repräsentativen Saal des Kapitols ist die neugegründete "Römische Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft" zum erstenmal an die Öffentlichkeit getreten. Dr. Reinhard Raffalt, der Organisator der Bach-Gesellschaft, wirkte bei dem Konzert, das von italienischen Künstlern bestritten wurde, selbst am Cembalo mit. Die römische Bach-Gesellschaft, die eng mit der Deutschen Bibliothek verbunden ist, will die im 18. Jahrhundert auf musikalischem Gebiet erreichte Einheit des europäischen Geistes in neuer Form beleben helfen. Daher beschränkt sich ihr Programm nicht nur auf Bachsche Musik, sondern reicht von mittelalterlichen bis zu modernen Werken, wie den "Catulli Carmina" Carl Orffs.

Von den Professoren Erich Werner, New York, und Leon Agazi, Paris, wurde in Paris der erste Internationale Kongreß zur Erforschung der jüdischen Musik einberufen. Der "Jüdische Weltkongreß" hatte die organisatorische Leitung übernommen. Bei der Tagung kam es zur Bildung einer Internationalen

### Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth/bei Erlangen

Gesellschaft für jüdische Musik, zu deren Ehrenpräsidenten Prof. Curt Sachs gewählt wurde. Aufgabe der neuen Gesellschaft ist die Sammlung und Verbreitung des authentischen traditionellen Materials und seine Bewahrung vor Verfälschung sowie die Herausgabe von Denkmälern. Die neue Gesellschaft hat drei regionale Zentren: Jerusalem für die asiatischen Länder, Paris für Europa und Nordafrika, New York für die westliche Hemisphäre.

Daß die holländische Musik der Gegenwart im Inund Ausland rascher bekannt wird, verdankt sie zum großen Teil der Institution "Donemus" ("Documantie van Nederlandse muziek"), die ihr zehnjähriges Bestehen feiern konnte. Die Institution arbeitet mit Unterstützung vom Staat, von der Stadt Amsterdam und von der Buma, die unserer GEMA entspricht. Heute betreut Donemus 109 zeitgenössische Komponisten mit 2300 Werken. Zum Jubiläum wurden drei Kammerkonzerte holländischer Musik veranstaltet.

In München wurde eine Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte gegründet, die in enger Zusammenarbeit mit der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften die Erforschung, Pflege und Sammlung der Musikgeschichte in Bayern bezweckt. In den Vorstand wurden gewählt: Prof. Dr. Kaul, Prof. Dr. Georgiades, Dr. Hans Schmid und Dr. Scharnagl. In den wissenschaftlichen Arbeitsausschuß wurden berufen: Prof. Dr. Georgiades (München), Dr. Halm (München), Prof. Dr. Kaul (Unterwössen), Dr. Scharnagl (Regensburg), Dr. Ernst Fritz Schmid (Augsburg), Prof. Dr. Stäblein (Erlangen) und Prof. Dr. Valentin (München).

Dem Max=Reger=Institut in Bonn wurde von amerikanischer Seite ein wertvolles Handexemplar der einzigen Ausgabe von 20 responsorialen Chorsätzen überreicht, die Reger 1911 komponierte und die 1914 in Philadelphia unter dem Titel "Responsories; Musical Setting by Max Reger" erschienen sind. Diese Werkgruppe war bisher in Deutschland unbekannt.

#### Kongresse und Wettbewerbe

Ein "Musical Encounter of English, German and Swiss Music" fand in London statt, eine Begegnung von Persönlichkeiten und Musiziergemeinschaften aus den drei Ländern zum Zwecke, eine neue Form inter= nationalen kulturellen Austausches zu schaffen. Alte Beziehungen zwischen dem Kreis um Rolf Gardiner und dem deutschen Arbeitskreis für Haus= und Jugendmusik wurden neu aufgenommen. Bei den umrahmenden Konzerten waren das Gambenquartett der Schola Cantorum Basiliensis (August Wenzinger), der Mülheimer Singkreis (Hans Bril), die London Bach=Society (Dr. Paul Steinitz) und der Springhead= Ring (Robert Armstrong) beteiligt. Gerda Lammers sang, begleitet von Professor Martin Stephani, den Paul-Gerhardt-Liederzyklus von Ernst Pepping. Im Mittelpunkt des Musical Encounter stand die Eröff= nung einer Ausstellung der neu errichteten Bärenreiter=Edition London im Hause Novello. Als Weiter= führung dieses ersten Musical Encounter sind im Jahr 1958 gemeinsame Arbeitswochen unter deutscher und englischer Leitung geplant,

Vom 15, bis 21. Februar 1960 findet in Warschau anläßlich des 150. Geburtstages von Frédéric Chopin

der erste Internationale musikwissenschaftliche Kon= greß statt. Er steht unter der Schirmherrschaft der polnischen Akademie der Wissenschaften, des pol= nischen Unterrichts= und Kultusministers sowie der Chopin=Gesellschaft in Warschau, Problemen in Ver= bindung mit dem Werk des großen polnischen Pia= nisten und Komponisten ist der Kongreß gewidmet, der sich in folgende Teile aufgliedert: Stilunter= suchungen; Geschichtliches; Aufführungsprobleme; Bibliographie, Quellen, Ausgaben; Alllgemeines, Themen, die der damaligen polnischen Musik zu= grunde liegen. Die Musikwissenschaftler, die an dem Kongreß teilnehmen wollen, werden gebeten, ihre Teilnahme sowie eventuell die Themen ihrer Referate dem Comité exécutif de l'année Chopin 1960, Section Musicologie, Société Frédéric Chopin, Varsovie, Okólnik 1, bekanntzugeben. Während des Chopin= Jahres wird auch ein Internationaler Wettbewerb für eine wissenschaftliche Abhandlung über das Werk Chopins durchgeführt. Ein ausführlicher Prospekt soll im Laufe des Jahres 1958 erscheinen.

Die Intendanten der Theater der Bundesrepublik tagten in Koblenz. Bei der Diskussion wurde die Formulierung "Krise des Theaters" als überspitzt zurückgewiesen, denn unsere bewegte Gegenwart ziehe naturgemäß auch das Theater in den Prozeß der Wandlungen ein. Nach dem Vorbild von Paris und Wien wurde die Einrichtung einer Theaterakademie gefordert.

Vom 22. bis 29. Juni findet in Paris die 12., von der Fédération Musicale Populaire organisierte "Olympiades Internationales de Chant Choral Amateur" (Internationale Chor=Olympiade) statt. Einzelheiten über das Programm und die Bedingungen werden noch bekanntgegeben. Die Zentrale befindet sich in der Schola Cantorum, 269 rue Saint=Jacques, Paris V.

In Stuttgart fand vom 31. Oktober bis 3. November die erste wissenschaftliche Tagung für Volkstanzsforschung auf deutschem Boden statt, veranstaltet vom Arbeitskreis für Tanz im Bundesgebiet. Sie vereinigte alle maßgebenden Fachleute des deutschem Sprachgebietes, einschließlich der Schweiz und Österreichs. Das Anliegen der Volkstanzforschung richtet sich neben der Dokumentation der Überlieferung auf Beratung bei Jugend= und Volkstumspflege. Als Ergebnis der Tagung werden soziologische Untersuchungen sowie die Herausgabe neuen Quellenmaterials in einer eigenen Veröffentlichungsreihe und ein sich über ganz Europa erstreckendes wissenschaftliches Jahrbuch vorbereitet.

Ein musikwissenschaftliches Preisausschreiben veröffentlicht die Gesellschaft für Musikforschung. Das Thema lautet: "Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik". Für die Abfassung der Arbeiten sind die Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch zugelassen. Es sind drei Preise von insgesamt 2000 DM ausgeschrieben. Letzter Einsendetermin ist der 31. Oktober 1958. Näheres in der Zeitschrift "Die Musikforschung", Jahrgang 1957, Heft 4. Dies ist das dritte Preisausschreiben, zu dem die Gesellschaft für Musikforschung einlädt; die ersten beiden dienten der Mozart=Forschung.

## DIE WULF-FIDEL

Ein Instrument für alte und neue Musik

Vier Stimmgattungen - Sechs Saiten - Leicht erlernbar. Preise und Teilzahlungsbedingungen im Prospekt.
Fidel-Literatur nennt die kostenlose Hauszeitschrift DAS JUNGE WERK

MOSELER VERLAG WOLFENBUTTEL

Zum Geburtstag Mozarts am 27. Januar soll der Musikpreis der Bremer Philharmonischen Gesellschaft zum zweitenmal vergeben werden, sofern geeignete Werke vorliegen.

Die Stadt Stuttgart hat einen Förderungspreis in Höhe von 3000 DM auch für das Jahr 1957 gestiftet. Komponisten im Alter bis zu 40 Jahren, die entweder in Baden=Württemberg geboren oder wohnhaft sind oder an einer der Musikhochschulen des Landes einen wesentlichen Teil ihrer Ausbildung erhalten haben, können sich mit ein bis zwei Werken bewerben. Besetzung, Charakter und Dauer der Werke sind freigestellt. Es kann sich um bereits aufgeführte und um neue Arbeiten handeln, nicht aber um Kompositionen, die schon mit einem Preis ausgezeichnet wurden. Die Werke müssen bis zum 15. Januar 1958 an das Kulturgeferat der Stadt Stuttgart, Rathaus, eingereicht wergen, das nähere Auskunft erteilt.

#### Schweizer Notizen

Erstmals seit ihrem Bestehen führen der Schweizerische Tonkünstlerverein und der Schweizerische Schriftsteller= verein ihre Jahrestagung vom 2. bis 4. Mai 1958 in Luzern gleichzeitig durch. Neben Konzertdarbietungen ist vorgesehen, in Arbeitsgruppen gemeinsame Probleme zu behandeln. Auch soll mit der Jugend der Stadt in der Weise Fühlung genommen werden, daß Schriftsteller und Musiker sie besonders berührende Fragen vor Schülern der oberen Klassen erörtern.

Die Genfer Dirigentin Hedy Salquin stellt für die schweizerische Frauenausstellung SAFFA vom Sommer 1958 in Zürich aus Berufsmusikerinnen ein Orchester zusammen, das während des Monats August tätig sein wird.

Das erst seit drei Jahren bestehende, von Richard Schumacher geleitete Collegium Musicum Helveticum hat in der zweiten Jahreshälfte 1957 eine dreimonatige Tournee durch die südamerikanischen Staaten Argentinien, Brasilien, Chile und Uruguay absolviert.

Die von Albert E. Kaiser ins Leben gerufene Schweizer Kammeroper hat sich am 10. November 1957 mit Mozarts "Cosi fan tutte" in Schaffhausen vorgestellt. Als Nachfolger des 1955 verstorbenen Professors Dr. Jacques Handschin ist zum Inhaber des neuen gesetzelichen Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Basel Professor Dr. Leo Schrade, zur Zeit Professor an der Yale University, New Haven (Conn.)

USA), gewählt worden. Hans Werner Henze hat für das von Paul Sacher geleitete Collegium Musicum Zürich eine Sonate für Streicher geschrieben, die am 21. März 1958 zur Uraufführung gelangt. Im Atlantis-Verlag Zürich ist eine umfassende Biographie über den Komponisten Willy Burkhard (1900 bis 1955) von Ernst Mohr, Basel, erschienen.

Das Basler Stadttheater sieht als Uraufführungsdatum der neuen Oper "Titus Feuerbusch" (nach J. N. Nestroys Posse "Der Talisman") von Heinrich Suter» meister den 15. April 1958 vor. H. E.

#### Verschiedenes

Die "Lex Mozart", das umstrittene Mozart=Gesetz, das 1955 von der Salzburger Landesregierung erlassen wurde, um den Namen des Komponisten vor Mißbrauch zu schützen, ist zurückgezogen worden. Der Wiener Verfassungsgerichtshof hat das Gesetz für verfassungswidrig erklärt.

Im Tonkunst-Verlag Darmstadt-Eberstadt erscheint eine Plattenreihe, die das Gebiet der evangelischen Kirchenmusik umfassen will. Neben Großwerken soll auch das Kirchenlied berücksichtigt werden. Künst-lerische Leitung und Programmgestaltung liegt in den Händen bekannter Kirchenmusiker. Der verantwort-liche Leiter ist Prof. Wilh. Ehmann, Herford. Die organisatorische Leitung hat Karl Merseburger, Darmstadt. Telefunken haben die Herstellung übernommen. Die Reihe erscheint mit Unterstützung der Kirchen und kirchenmusikalischen Verbänden.

Für die Gesamtausgabe der Briefe Joseph Haydns werden alle Besitzer von Briefen des Meisters und an ihn um Angabe ihrer Adresse oder Einsendung von Photokopien an das "Internationale Musiker-Brief-Archiv", Berlin-Charlottenburg 2, dringend gebeten.

Diesem Heft ist unsere Notenbeilage "Kleine Klavierstäcke des 17. Jahrhunderts" beigefügt.

Einbanddecken für 1957 zum Preise von DM 3, ab sofort erhältlich.

Die erhöhten Druck- und Papierkosten veranlassen uns, folgende Preisänderung ab 1. Januar 1958 vorzunehmen:

ein Jahres=Abonnement . . . . DM 18, ein Halbjahres=Abonnement . . . DM 9,25 ein Vierteljahres=Abonnement . . . DM 4,80 Einzelheft DM 1,80 zuzüglich Versandkosten.

Bilder

Zwölf Tanzdarstellungen (Liess) / Dr. Ludwig Strecker und Willy Strecker / Das Fräulein von Kiesow / Benjamino Gigli (Willott) / "Macbeth" (dpa) / "Rienzi" (Winkler-Betzendahl) / "Die Harmonie der Welt" (Wolle)

#### Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

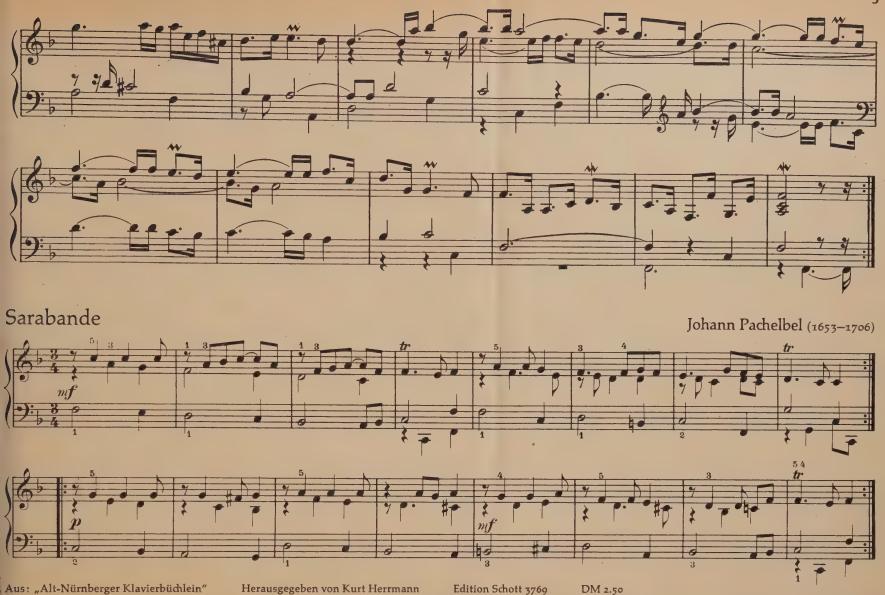
Seit 1906 vereinigt mit dem "Musikalischen Wochenblatt" – Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift "Der Musikstudent" – Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift "Das Musikleben" (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), "Deutsche Musikzeitung".

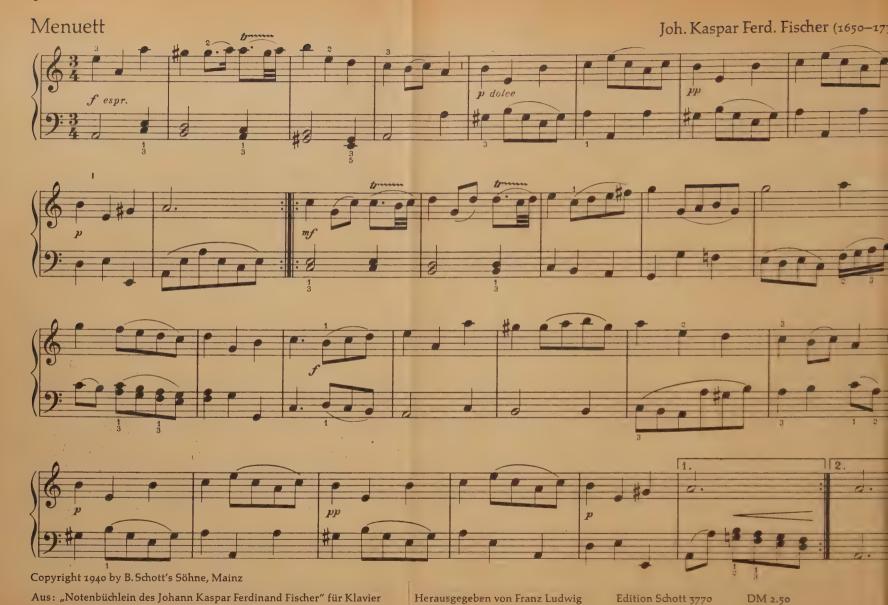
#### OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

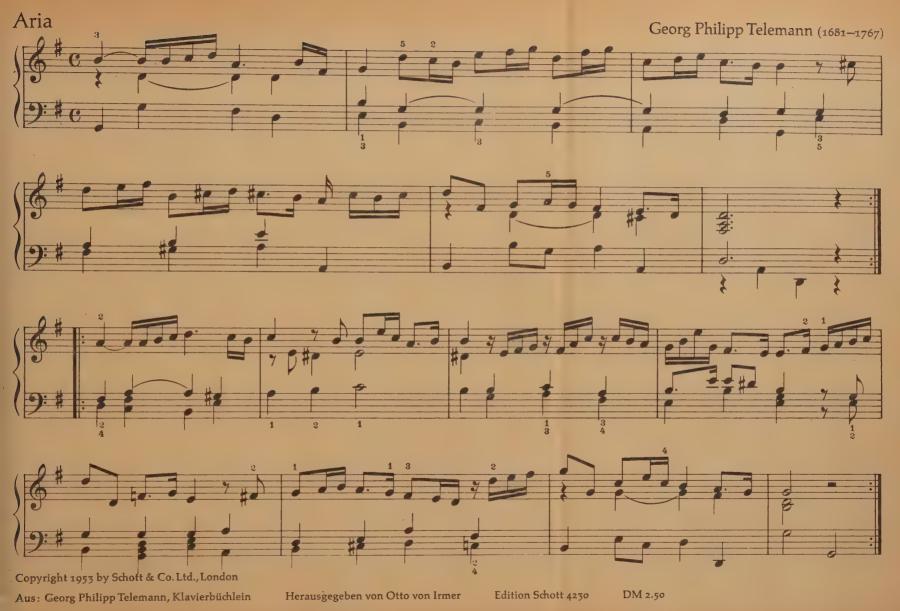
seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover – seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München.

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien« und Kammerchöre E. V., Sitz München – seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg



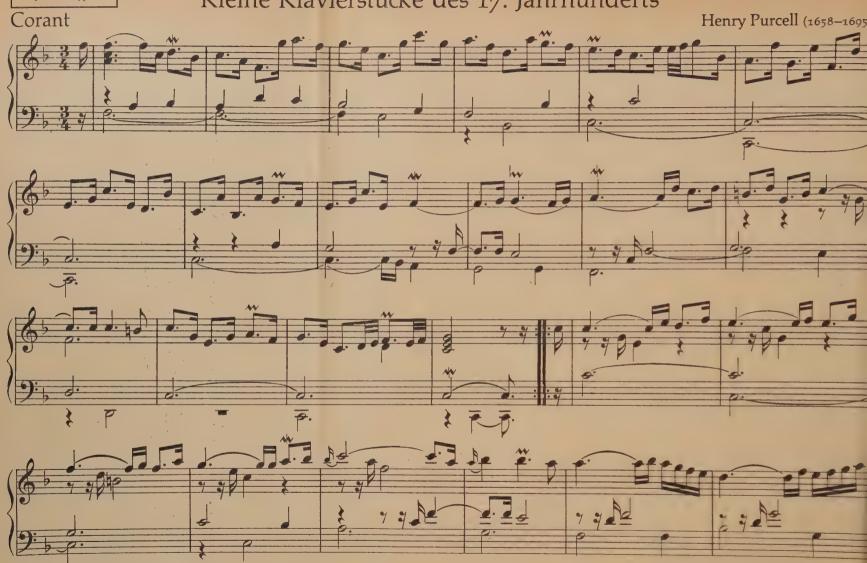








## Kleine Klavierstücke des 17. Jahrhunderts



Copyright 1950 by Schott & Co. Ltd., London

Aus: Henry Purcell, Stücke für Klavier oder Cembalo

## MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Verantwortlich: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

HANS PETER RICHTER

### Verzicht auf kulturellen Anspruch

Der Rundfunkhörer und die Musik

In der ersten deutschen Funk=Zeitschrift "Der deutsche Rundfunk" führte der Begründer des deutschen Rundfunks, Hans *Bredow*, seine Schöpfung mit folgenden Worten ein:

"Seine Aufgabe soll es sein, dem Volke künstlerisch und geistig hochstehende Darbietungen aller Art zu Gehör zu bringen..."

Inzwischen sind mehr als dreißig Jahre vergangen. Die Welt hat sich verändert, aber auch das Programm des deutschen Rundfunks. Soweit von diesen Veränderungen die musikalischen Darbietungen betroffen sind, sollen sie hier untersucht werden. Den Maßstab für die Veränderungen sollen die Äußerungen des Hörergeschmacks geben, wie sie die Hörerforschung sammelt.

Im Jahre 1924 wurde von der obengenannten Zeitschrift die erste Hörerumfrage durchgeführt. Bei der Frage: "Wie wünschen Sie den weiteren Ausbau der Programme?", betonten 63,8 % der rund 8000 Antwortenden die Bedeutung der Kammermusik für das Rundfunkprogramm. Sie steht an vierter Stelle hinter den Nachrichten und der Zeitangabe. Die Tanzmusik taucht erst an siebenter Stelle auf.

Fünf Jahre später berichtet ein Mitarbeiter des Senders Leipzig von einem interessanten Versuch, der dort unternommen worden ist. Innerhalb einer Sendung wurde den Hörern fünfmal das Vorspiel zu "Lohengrin" vorgespielt, und zwar mit jeweils verschiedenen Orchesteraufstellungen. Der Hörer sollte darüber entscheiden, welche Aufstellung ihm am besten scheine. Auch hier zeigte der Hörer noch sein Interesse. Der Rundfunk steht am Anfang seiner Entwicklung. Es sind nur geistig aufgeschlossene Kreise, die sich mit ihm und seinem Programm befassen.

Aber zwei Jahre später hat sich das bereits geändert. Die Hörerschaft ist gewachsen, und ihr Geschmack hat sich gewandelt. 1931 führt der Osterreichische Rund= funk eine Umfrage durch, bei der die Hörer beant= worten sollen, von welchen Sendungsarten sie mehr oder weniger oder gleichviel wie bisher hören möchten. Es antworten rund 110 000 Hörer, Ihr Urteil kann zwischen -1 und +1 schwanken. Dabei bedeutet -1 unbedingte Ablehnung der Sendungsart und Wunsch auf Verringerung ihres Anteils am Gesamt= programm, + 1 dagegen deutet auf unbedingte Zu= stimmung zur Sendungsart und Wunsch nach Ver= mehrung ihres Anteils hin. In dieser Umfrage be= kommt die Kammermusik den Wert - 0,70, das Sin= foniekonzert — 0,49, aber das leichte Unterhaltungs= konzert + 0,58. Die Geschmacksrichtung der An= fangszeit hat sich also nahezu umgekehrt.

Bei einer Umfrage der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft im Jahre 1932 werden die musikalischen Sendungsarten in folgender Rangordnung bewertet:

1. Ländlerkapellen, Handharmonika; 2. Jodellieder, volkstümlicher Gesang; 3. Unterhaltungsmusik, Operetten; 4. Klassische Musik; 5. Moderne Tanzmusik; 6. Theaterübertragungen, Opern; 7. Kunstgesang.

Die Definition der einzelnen Sendungsarten mag unbefriedigend sein, dennoch zeigt sich eindeutig die Verlagerung des Geschmackes bei den Hörern an, die noch stärker als bei der österreichischen Untersuchung auf eine Nivellierung hinweist.

Eine Umfrage bei einer Stichprobe deutscher Rund= funkhörerinnen im Jahre 1934 gibt, da keine zahlen= mäßige Auswertung vorliegt, kein so deutliches Bild. Es stellt sich heraus, daß Arbeiterinnen nur heitere Musik wünschen, die Landfrauen schwanken zwischen heiterer und klassischer Musik; ähnlich verhält es sich bei den Hausfrauen und den weiblichen Angestellten. Kennzeichnend ist das Urteil der frei und künst= lerisch schaffenden Frauen. Mitten durch diese Gruppe verläuft eine scharfe Trennungslinie. Diesseits der Linie wird nur - aber auch nur - heitere Musik ge= wünscht, jenseits der Linie wird mit der gleichen Absolutheit klassische Musik – und nur klassische Musik - verlangt. Das Ergebnis zeigt, daß selbst in Kreisen, in denen man ein bestimmtes, einheitliches Urteil vermutet, ausgeprägte Gegensätze beieinander=

Bei einer Rundfrage für die Rundfunkindustrie, die 1000 Hörer erfaßt, zeigt sich im Jahre 1935 zum ersten Male ein differenzierteres Bild des Hörergeschmacks. Die Antworten sind nach Berufsgruppen aufgegließdert. Dabei bedeutet 1 = freie Berufe und höhere Beamte; 2 = größere Kaufleute und Fabrikanten; 3 = untere und mittlere Beamte, kaufmännische Angestellte; 4 = Gewerbetreibende und Einzelhändler; 5 = gelernte Arbeiter und 6 = ungelernte Arbeiter. In dieser Untergliederung interessieren sich besonders für

Die Zahlenfolge macht deutlich, daß mit der sozialen Schicht auch die kulturellen Ansprüche absinken. Je mehr der Rundfunk nun in den unteren Schichten Verbreitung fand, desto mehr mußte er sich bei der zahlenmäßigen Stärke dieser Schichten deren Ge= schmack anbequemen. Aus der Verbreitung des Rundfunks in der Gesellschaft folgt somit zwangsläufig eine Herabsetzung des kulturellen Anspruchs im Programm.

Wie weit dies gehen kann, zeigt eine Untersuchung, die von der Deutschen Radio=Illustrierten 1939 durch= geführt wurde. Rund 9500 Bezieher dieser Zeitschrift äußerten sich zum Programm. An erster Stelle unter den Musiksendungen steht mit 84,5 % der Stimmen die Militärmusik — die Umfrage erfolgte noch vor Ausbruch des Krieges —, ihr folgt die alte Tanz=musik mit 82,5 % der Stimmen. An letzter Stelle finden sich die Sinfoniekonzerte mit 8 % und die Kammermusik mit 7 % der Stimmen; beide werden nur noch durch die Dichterstunden mit 6 % unter= boten.

Bei einer Befragung des schweizerischen Rundfunks Ende 1941 steht die Unterhaltungsmusik mit 92 % der Stimmen an der Spitze der Musiksendungen, den Schluß bilden Sinfoniekonzerte und Opern mit je 11 %.

Im April 1945 hat sich das Bild in der Schweiz ein wenig verschoben. Auf die Frage: "Welches Programm bevorzugen Sie?", nennen 85 % der Männer und 67 % der Frauen Unterhaltungsmusik. Für Opern entscheiden sich 22 % der Männer und 29 % der Frauen; für Sinfoniekonzerte 21 % der Männer und ebenfalls 29 % der Frauen. Hier — wie auch bei vielen anderen Untersuchungen — erweisen sich die Frauen als Vertreterinnen eines höheren kulturellen Anspruchs.

1950 werden die Berliner über ihre Lieblingssendung befragt. 14 % nennen das Wunschkonzert und 2 % klassische Musik. Übrigens bezeichnen zu diesem Zeitpunkt 0,3 % der Befragten Marschmusik als ihre Lieblingsmusik. Im gleichen Jahre beantworten Hörer in Südwestdeutschland die Frage: "Welche Art von Musiksendung hören Sie gern?" damit, daß 56 % Unterhaltungsmusik nennen und 21 % "schwere Musik".

Ein Jahr später, 1951, wenden sich bei einer Umfrage der "Neuen Zeitung" die Jugendlichen — obgleich sie mehr zur Musik= als zur Wortsendung hinneigen gegen den Rundfunk als Unterhaltungsinstrument.

Bei aller Tendenz zur Nivellierung des kulturellen Anspruchs wird doch immer wieder von einzelnen Gruppen und Schichten der allgemeine Geschmack mit einem höheren Anspruch durchbrochen. Wenn die genannten Prozentzahlen den Eindruck allzustarker Schwankungen wecken, so ist dies in den meisten Fällen auf die unterschiedliche Fragestellung zurückzuführen. Die Frage nach einer Lieblingssendung beispielsweise muß ganz andere Zahlen bringen als die Frage nach der bevorzugten Sendungsart.

Interessant ist die Antwort auf eine Frage, die 1952 an einen Querschnitt der Hörerschaft gestellt wird. Als Sendungen, bei denen sie nicht gestört werden möchten, nannten 16 % der Befragten die leichte Musik, aber nur 12 % die "gute Musik".

1953 hören an Musik im Rundfunk 55 % der Befragten besonders gern die Volksmusik, 7 % Sinfonie konzerte und 5 % Kammermusik.

Im Früh ahr 1955 werden in der Bundesrepublik die Fernfahrer darüber befragt, welche Musik sie gern hören. Unter den Nennungen stand die leichte Musik mit 20 ° an der Spitze, gefolgt von der Schlager musik mit 17 %.6. Aus dem Bereich der sogenannten "ernsten oder schweren Musik" wird nichts genannt. Ende 1956 nennen die Befragten spontan auf die Frage nach dem Programm, das sie sich am Samstagabend wünschen, 250mal den bunten Abend und 28mal klassische Musik. Unter den Sendungen, die am besten gefallen haben, werden von 28 % der Befragten die leichteren Musikarten genannt und von 7 % die schwere Musik. Von den Befragten hören 74 % mit einiger Regelmäßigkeit den Werbefunk, und von diesen sind 78 % an der Musik im Werberfunk interessiert.

Im Laufe einer 34jährigen Entwicklung hat die Hörerschaft des Rundfunks mehr und mehr auf den kulturellen Anspruch und der Rundfunk selber mehr und mehr auf sein kulturelles Ziel, das ihm sein Begründer setzte, verzichtet.

Allerdings ist die Hörerschaft heute nicht mehr die gleiche wie bei der Entstehung des Rundfunks, 1024 gab es rund 10 000 Rundfunkteilnehmer in Deutsch= land, 1939 waren es 12 Millionen und 1956 nur für die Bundesrepublik rund 15 Millionen. Eine solche Breitenstreuung muß zu einer Nivellierung führen. Sie wurde in die Wege geleitet durch die Verbreitung des Volksempfängers. Da mit der Vergrößerung der Hörerschaft für diese Hörerschaft auch ein Anreiz gegeben werden mußte, bedeutete das Senkung des kulturellen Anspruchs. Hier spielten politische Motive mit. Als zweite Ursache für den Verzicht auf kulturellen Anspruch kann der Meinungsdruck seitens der Hörerschaft angesehen werden, den die Hörerforschung darlegte. Das war aber nur unter der Vor= bedingung der dritten Ursache möglich, nämlich, daß man sich an das Vorbild des amerikanischen Rund= funks anlehnte und den Hörer als Kunden des Rund= funks betrachtete, weil er ihn durch seine Gebühren erhält.

Der Rundfunk hatte aber und hat immer noch die Möglichkeit, seine Hörerschaft zu lenken und zu bilden. Wieweit er sich dieser Möglichkeit bedient, liegt in der Entscheidung des Rundfunkrates, der jedem Sender beigegeben ist.

#### »Narkotische« Musik

Die folgenden Ausführungen unseres Mitarbeiters Fred K. Prieberg ergänzen den Aufsatz von Hans Peter Richter über den "Verzicht auf kulturellen Anspruch" nach der psychologischen Seite des Problems.

Der Ausdruck scheint ebenso neu wie negativ zu sein. Er fiel auf einer Tagung, die sich mit leichter Musik befaßte. Was ist das — "narkotische" Musik? Offenbar Musik, die gleich Äther oder Chloroform wirkt, die den Hörer des Bewußtseins beraubt, ihn also betäubt. Diese Kategorie der "Betäubungsmusik", so erfuhr man, besitze bestimmte Kennzeichen, darunter unproßlierte Thematik, Kontrastlosigkeit, Verwendung von Hall= und durchgehendem Pedaleffekt. Es ist demnach akustisches Geschehen von Kulissen=Charakter. Man hört es nicht eigentlich. Es ist nur anwesend. In Vorstrag und Diskussion erhielt diese Musik das Etikett "unheilvoll". Man beklagte ihr Vorhandensein und war sich darüber einig, daß diese zeitgenössische Degenerationserscheinung der leichten Musik be-

kämpft werden müsse. So weit, so gut. Doch ist alle künstlerisch=wissenschaftliche Panik fehl am Platze. Bei großzügiger historischer Betrachtung erst wird klar, welche Bedeutung der "narkotischen" Musik im Kulturgeschehen zukommt.

Während der Klassik und Romantik dachte niemand daran, eine Musik zu komponieren, die der Hörer nur zum Teil wahrnimmt, mit dem Ohr auffaßt, die er eigentlich erst dann bemerkt, wenn sie geendet hat. Ein solches Publikum gab es seinerzeit noch nicht. Es war kein Bedarf an einer unterhaltenden Musik, die nicht mehr zu sein brauchte als im Wortsinn "Unter-Haltung", also ein fester Boden, der dem entwurzelten Publikum "untergehalten" wird und als Stütze dient. Sofort nach dem Zusammenbruch der spätromantischen Welt änderte sich das.

Während Oswald Spengler den "Untergang des Abendlandes" verkündete, bildete sich aus den Trümmern der Bürgerlichkeit eine Millionenmasse, ein geistiges und seelisches Proletariat. Es besaß keinen Rückhalt mehr, weder im ständischen Gedanken noch in der Familie. Ein neuer Menschentyp entstand. Der Kollektive, ein Wesen, das die zeitgemäße Daseinsangst in die Partei treibt — oder in die Männergesellschaft des Sportplatzes. Naturgemäß wußten diese Menschen mit Beethoven und Wagner nichts mehr anzufangen. Sie erschienen ihm zu "schwer". Eine neue Kunst war fällig, eine Kunst mit anderer als ästhetisch=ethischer Bedeutung.

Der Kulturtrend brachte sie mit sich. Genau im gleichen Zeitpunkt, als Tin Pan Alley daranging, den Jazz in anspruchslosen Bearbeitungen seinem Massenpublikum mundgerecht zu machen, fiel im Kreis um Henri Matisse und Erik Satie das Wort "Musique d'Ameublement". Der Maler vergleicht sie mit einem Lehnstuhl. Diese Musik "zur Möblierung" sollte eine Leere ausfüllen, zur psychischen Bequemlichkeit beitragen. Mögen zwischen Saties Versuchen einer solchen "Tapetenkunst" und den Produkten der musikalischen Unterhaltungsindustrie im einzelnen auch erhebliche Unterschiede nachzuweisen sein: in der Konzeption deckten sie sich. Man vergleiche damit Hollywoods filmmusikalische Faustregel: Filmmusik ist gut, wenn sie dem Publikum nicht auffällt.

Soweit die Vorstufen der jetzigen technisierten "nar= kotischen" Musik. Alle ihre Erscheinungsformen be= zwecken oder erreichen doch jedenfalls das eine. Für den einsamen Menschen in den Ängsten des Heute nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden auf dem Begriff der Angst ganze Philosophien - bringt dieses akustische Geschehen Erleichterung und Konsolidie= rung. Sein Intellekt bleibt unbeteiligt, die Wirkung schlägt sich sofort ins Unterbewußtsein. Das heißt Stabilisierung, psychische "Unter-Haltung", Abbau von Neurose. Der Lautsprecher ist gewissermaßen der Mund der großen Welt, das Organ des Nächsten, des Nachbarn, des Freundes. So "geht" das Radio den ganzen Tag, um nur dann verflucht zu werden, wenn etwas zum bewußten Hören zwingt, ein Sprechtext oder eine Sinfonie etwa. Jene bestimmte - künst= lerisch unterwertige - Klangkulisse aber erfüllt wenigstens an einem Ort eine klare Aufgabe. Da die heutige Medizin sich fast durchweg schon die Auffassung von der Psycho-Somatik zu eigen gemacht hat, also den Menschen als Leib=Seele=Einheit erkennt und behandelt, bilden sich allmählich therapeutische Methoden heraus, die vor fünfzig Jahren noch undenkbar

waren. Dabei spielt die Verwendung der irrig "narkotisch" genannten Musik eine prominente Rolle.

Erste Versuche begannen gleichzeitig mit den Jazz=Travestien und Saties "Musique d'Ameublement", also um 1920. Inzwischen arbeiten schon Hunderte von Kliniken mit dem neuen musikalischen Mittel. Aufsehenerregende Erfolge, besonders bei psychischen Defekten, haben der Musiktherapie zur Anerkennung verholfen. Musiker=Ärzte komponieren bereits spezi=fische Heilmusik. Es sei an die "Therapeutische Suite Nr. 1" von Ira Altshuler erinnert.

Alle diese Tatsachen stimmen zusammen. Sie sind Schwerpunkte einer unaufhaltsamen Entwicklung. Da= gegen hilft kein Pessimismus. Man sollte indes versuchen, das Beste aus der Erscheinung "Tapeten= Musik" zu machen. Daß sie notwendig ist, bedarf keiner Frage mehr. Musikalisches Tonikum enthält keine schädlichen Toxine wie die Droge, schädlich kann es nur als Überflüssiges wirken, nämlich dort, wo noch ein unverletztes Weltbild erhalten ist und sich inmitten unserer hektischen Großstadt=Zivilisation auch behauptet. Hier wird das Ideal des musikalischen Erlebens, das Erleben im intellektuell=emotionalen Ge= samtraum stark beinträchtigt. Der Faktor geistiges Mitdenken kann sogar verschwinden, und damit ist die Fähigkeit dahin, das formale Prinzip, die Ordnung der Musik zu begreifen. Übrig bleibt die Passivität des Ausgeliefertseins. Wo die "narkotische" Musik — man würde sie besser "tonische" nennen — aber ein Bedürf= nis trifft, wo sie ein psychisches Vakuum auffüllt, die Neurose untergraben, die Phobie schwächen kann, dort sollte man keinen Augenblick zögern, sich ihrer zu be= dienen. Wahrscheinlich ist es ein ganz natürlicher Instinkt, der das moderne Massenwesen Mensch dazu veranlaßt, diese Musik zu suchen. Wenn sie nämlich fehlt, breitet sich die Wüste aus, die Einöde hinter dem Dasein, die Angst vor dem Morgen, vor der Stille, das große Unbehagen ...

Fred K. Prieberg

## Internationale Hochschulwochen in Alpbach

Als das Europäische Forum Alpbach des Österreichischen College 1945 seine Arbeit aufnahm, stand dahinter eine explosive Kraft: auszubrechen galt es aus den engen Grenzen speziellen Wissens, in die man sich angesichts der bedrückenden äußeren Situation notwendig eingekapselt hatte, Zusammenhänge galt es zu erkennen, Kriterien und Maßstäbe neu zu fineden. Die Musik war in Alpbach immer mehr als ein bloßes Korrelat; man möchte fast sagen, sie ist hier eine Art Korrektiv.

Es ist Alpbacher Art, daß die Teilnehmer an einer speziellen Arbeit überwiegend aus fremden Disziplinen kommen — der Blick über das eigene Fachgebiet hinaus ist sowohl Voraussetzung wie, vertieft und bereichert, Ziel dieser Arbeit. Die Situation der Musik kann mit Analysen allein nicht mehr schlüssig durchedacht und erfahren werden. Prof. Hans Heinz Stuckenschmidt schrieb schon zu seiner Alpbacher Arbeitsgemeinschaft über die "Wiener Schule" (1954): "Ich möchte versuchen, die Elemente des Stils analytisch denen der Technik mindestens gleichzuordnen. Nur

dadurch wird auch die Beziehung, wird der Zusammenhang dieser Musik mit anderen, außermusikalischen Erscheinungen in der Kultur der neueren Zeit klargestellt werden können." So erscheint für den musikalischen Bereich als zwingende Forderung, was Alpbach seit dreizehn Jahren methodisch betreibt: Erkenntnis der Phänomene mit Hilfe der Untersuchung kausaler Zusammenhänge,

Ein "Studium generale" also, projiziert auf die Ebene eines knapp dreiwöchigen Treffens! Das wissenschaft= liche Gesamtthema - in diesem Jahre "Mythos, Utopie, Ideologie: Elemente zur Erkenntnis der Gegen= - verleiht dem komplexen Wollen Ausdruck. Nun lassen sich die einmal gegebenen Antinomien natürlich nicht dadurch auflösen, daß man sie auf solche Weise überbrückt: über die Frage, was eine Utopie sei, herrschten am Ende kaum Meinungsver= schiedenheiten, aber die Auffassungen von Ideologie und Mythos strebten - nationaler Eigenart und subjektiver Denkweise entsprechend - stark auseinander. Prof. Stuckenschmidt z. B. stellte in seinem Vortrag (den er schlicht "Kommentare zur Musik von Boulez, Nono und Stockhausen" betitelt hatte) die Geschichte der abendländischen Musik als einen "unablässigen Prozeß der Entmythologisierung" dar; er habe seinen Höhepunkt in der Aufstellung der neuen elektro= nischen und seriellen Ordnungen gefunden - Musik trete nun, wie in den Universitäten des Mittelalters, wieder als Schwesterdisziplin des Quadriviums neben Mathematik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Und doch lebt hinter alledem ein Dämonisches wie hinter den elektronischen Hirnen und Robotern, die schon beginnen, sich der rechnerischen Planung ihrer Steuermänner, der Kybernetiker, zu entziehen. sen Satz eben wollte sich Prof. Dr. Luigi Rognoni, Mailand, im Verlauf der von ihm geleiteten Arbeits= gemeinschaft über "Ideologie und Mythos in der Musik" nicht ganz zu eigen machen: er berief sich auf die Phänomenologie von Edmund Husserl, die die Erscheinungen aus sich selbst heraus zu erklären sucht. "Mythos" war für Rognoni etwas durchaus Negatives — nämlich ein in sich geschlossener historischer Zeit= abschnitt, der zur Beschränkung tendiere, während "Ideologie" gleichbedeutend sei mit "Offenheit".

Prof. Theodor W. Adorno war es vorbehalten, die philosophischen Aspekte der Neuen Musik von dem etwas frostigen Plateau rein begrifflicher Dialektik aus zu entwickeln: "Nennt man, analog zur philosophischen Terminologie, Realismus den Bewußtseinsstand der Musik, der das allgemeinbegriffliche Wesen als ein an sich Seiendes konzipiert, und Nominalismus den, welcher es bloß noch als eine vom Subjekt gesetzte Bestimmung erfährt, so ist der Neuen Musik, wie allem neuzeitlichem Geist, die nominalistische Situation unausweichlich. Sie als erste hat sie ohne Mentalreservat zur eigenen gemacht und vermag aus ihr nicht herauszuspringen. Verbindlich sind ihr nicht Bindungen, sondern nur was aus ihr selber, von unten her gleichsam, aufsteigt. Das aber reicht über die nominalistische Situation hinaus und verspricht Versöhnung. Denn die absolute Vereinzelung ist Trug so sehr wie die äußerliche Allgemeinheit: Versöhnung wäre demgegenüber die Wahrheit."

Die Konzerte waren alter und neuer Chormusik, Orgelmusik von Schütz bis Bach, den vier Klassikern der Moderne — Schönberg, Bartók, Strawinsky, Hindemith — und jungen österreichischen Komponisten gewidmet. Wesentlich war dabei vor allem der von Paul Jacobs bestrittene Abend mit dem gesamten Oeuvre für Solo-Klavier von Arnold Schönberg, das der junge Pianist in rationaler Disposition als ganzheitliche Hinterlassenschaft ins Bewußtsein und zum Erlebnis brachte.

Claus=Henning Bachmann

### Geschichte des Jazz auf Platten

In den vergangenen Jahren sind verschiedene Versuche unternommen worden, die Geschichte des Jazz in ihren wesentlichen Momenten auf Schallplatten zu nehmen. Eine große Zahl von höchst aufschlußreichen Originalaufnahmen aus den USA gab hierzu den Anstoß. Da Jazzeinspielungen auf Platten z. T. bis in die Zeit des Ersten Weltkrieges zurückreichen, bieten sie einen geradezu authentischen Einblick in den musikalischtechnischen und stilistischen Werdegang dieser meist improvisierten, nur selten aufgeschriebenen Musiziervorgänge. Jazzplatten der zwanziger und dreißiger Jahre sind häufig kritische Beweisstücke eines musikalisch interessanten Entwicklungsprozesses.

Für den Musikfreund, der den Jazz zwar als wichtige Erscheinungsform anerkennt, ihn aber nicht von Grund zu werten vermag, ist es schwierig, aus der Fülle der inzwischen erschienenen Jazzplatten das historisch Wichtige auszuwählen. Aus diesem Grunde hat *Philips* eine Langspielplatte (B o7 148 L) herausgegeben, die mit 14 Beispielen einen kurzen, aber sehr bezeichnenden stilkritischen Abriß des Jazz gibt. Es handelt sich um Aufnahmen aus den Jahren 1925 bis 1955. Der Platte ist ein reichbebildertes Büchlein aus der Feder von Hans van Assenderp, beigelegt, das als Einführungsschrift allen Fragen nachgeht, die zur Geschichte des Jazz gestellt werden können.

Unter dem Titel "Die Entwicklung des Jazz" hat Dr. Dietrich Schulz-Köhn in der Serie "musikkunde in beispielen" bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft ebenfalls eine Langspielplatte (19 305 LPEM) zusammengestellt, die mit über 20 zum Teil unvollständigen Beispielen das gleiche beabsichtigt. Eine sehr sorgfältig abgefaßte Begleitschrift erläutert auch hier die wesentlichen Phasen. Keine der beiden Platten erschöpft natürlich den Fragenkomplex, doch sind beide Versuche schätzenswerte Hilfsmittel, um mit den Elementarproblemen des Jazz bekannt zu werden. Wer mehr sucht, wird in den einschlägigen Verzeichnissen alles weitere finden.

Der Verband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer Landesverband Nordrhein-Westfalen in Essen lud zu einer Hausmusikfeier mit einer Programmfolge von Kammermusikwerken von Stamitz, Telemann, Mozart, Händel, Martinu, Bresgen und Raphael.

Unter dem Protektorat des Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler und der organisatorischen Leitung von Oberstudienrat Joseph Schloder fand auch in diesem Jahre ein Musikwettbewerb in Ingolstadt statt, der Blockflöte, Violine und Klavier umfaßte. Als Preisrichter walteten Dr. Anton Würz und Dr. Wilhelm Zentner, München. An Preisen wurden Musikalien und Musikbücher verteilt, in die Komponisten und Verfasser eine eigenhändige Widmung eingetragen hatten. Der Bayerische Rundfunk sendete Ausschnitte aus dem Wettbewerb.

#### Neuerscheinung! Werner Karthaus, Liederbaukasten

30 Kinderlieder Schöpferische Melodielehre für den Schulmusikunterricht (untere Klassen) u. jegliches Gruppensingen mit Kindern. (Sonderprospekt!) DM 6,60

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

## Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

Aus der Unterrichtspraxis

### Auf Entdeckungsfahrt durch zwei Tonarten

Erfahrungsbericht aus der Arbeit mit einem dritten Schuljahr unter Verwendung der Tonnamen von Carl Eitz sowie der Handzeichen und Funktionsnamen der Tonika-Do-Lehre von Agnes Hundoegger.

Die folgenden Ausführungen bilden den Schluß der Arbeit von Waltraut Duckart (vgl. "NZ für Musik", Dezember=Heft 1957).

Lehrerin: "Jetzt können wir einmal die Bedeutung der Handzeichen singen. Wir singen in To-Dur und machen die Handzeichen dazu! Ich fange an!"

Wir sangen die Tonleiter hinauf und wieder hinab mit den Worten: 1. Stufe, 2. Stufe, 3. Stufe...

Das war eine lustige Angelegenheit. Ein "merkwürdiger" Gesang! Ich ließ die Kinder gewähren. Sie empfanden die Unsanglichkeit dieser Weise.

Lehrerin: "Nun, ihr lacht! Wir können den Handzeichen auch andere Bedeutungsnamen geben, die euch vielleicht etwas besser gefallen. Wenn wir eine Leiter hinaufsteigen, stehen wir immer zuerst auf dem Grund. Darum nennen wir die 1. Stufe auch Grundstufe oder den 1. Ton auch Grundton. Bei der nächsten Stufe zeigt die Hand das Hinaufsteigen an..."

Schon schnitt mir ein Mädchen das Wort ab und rief: "Steigeton!" — "Ausgezeichnet", lobte ich es. "Jetzt wollen wir noch Namen für die übrigen Stufen finden." — Nun war eine große Taufaktion im Gange, und mit mehr oder weniger Hilfe lenkte ich die Kinder zu der von mir gewollten Namensgebung. Wer einen Namen gefunden hatte, den wir gebrauchen konnten, durfte ihn anschreiben. Zuletzt vervollständigte ich das Bild, das ebenfalls von unten nach oben entstand:

bedeutet 8. Stufe oder Zielton
bedeutet 7. Stufe oder Leiteton
bedeutet 6. Stufe oder Hängeton
bedeutet 5. Stufe oder Rufton
bedeutet 4. Stufe oder Gleiteton
bedeutet 3. Stufe oder Schwebeton
bedeutet 2. Stufe oder Steigeton
bedeutet 1. Stufe oder Grundton

Wir stellen fest: Die 8. Stufe, der Zielton, kann auch neue 1. Stufe — Grundton — sein. Beide haben das gleiche Handzeichen und den gleichen Namen. (Die Wichtigkeit dieser Feststellung 8=1 darf im Hinblick auf Liedschlüsse 8-7-8 bzw. 1-7-1 keinesfalls unterschätzt werden. Auch unsere nächste Melodie — s. weiter unten — weist die Schlußformel 1-7-1 auf. In dieser Feststellung liegt bereits eine Hilfe für neue Aufgaben.)

Lehrerin: "Nun wollen wir die neuen Bedeutungs= namen für die Handzeichen singen."

Aus den Gesichtern der Jungen und Mädchen leuchtete schon der neu zu erwartende Spaß: "Was das wohl wieder für einen Gesang geben wird?" Wir sangen wieder in der To-Dur-Leiter: Grundton, Steigeton, Schwebeton... und natürlich wieder mit Begleitung der Handzeichen. Ja, etwas lachen mußten

wir auch wieder! Aber auf der einen oder anderen Kindermiene spiegelte sich doch schon eine gewisse Nachdenklichkeit wider: 50 groß war die Unsanglichkeit nicht mehr, es lag doch schon viel mehr Sinn in den neuen Bedeutungsnamen. Der gehobene Zeigefinger leitet tatsächlich zum Ziel= (neuen Grund=) ton hin. Man kann nicht mit der 7. Stufe, dem Leiteton, aufhören. Dann haben wir ja keinen Abschluß!

Aber warum waren wir auch jetzt noch nicht restlos befriedigt? Es sang sich noch so umständlich, und es war auch noch nicht klangschön; die Namen waren noch viel zu lang!

Lehrerin: "Also, dann müssen wir kürzere Bedeuztungsnamen nehmen. Es gibt solche! Sie klingen ebenso schön wie unsere Tonnamen. Ich will sie euch verraten und gleich in die Tabelle hineinschreiben:

bedeutet 8. Stufe oder Grundton (Zielton)
bedeutet 7. Stufe oder Leiteton oder ti
bedeutet 6. Stufe oder Hängeton oder la
bedeutet 5. Stufe oder Rufton oder so
bedeutet 4. Stufe oder Gleiteton oder fa
bedeutet 3. Stufe oder Schwebeton oder mi
bedeutet 2. Stufe oder Steigeton oder re
bedeutet 1. Stufe oder Grundton oder do

Die Tonleiter erklang jetzt (wiederum in der To=Dur=Lage) auf do re mi fa so — sauber und schön, auf=wärts und abwärts — mit Handzeichen —, und zwar gemeinsam, in Gruppen und auch einzeln.

"Und weil das so gut geht, versuchen wir do re mi... auch gleich noch in der La-Dur-Tonleiter zu singen." Das ging nicht weniger gut.

Nun konnten die Kinder eine Teilaufgabe wieder selbst erfüllen, nämlich: die endgültigen, kurzen und sangbaren Bedeutungsnamen in das anfängliche Notenbild einzutragen, zunächst bei To=Dur und dann auch bei der La=Dur=Tonleiter. Dadurch wurde der Unterschied zwischen Tonnamen und Bedeutungs=namen für alle Kinder restlos klar:



Mit den folgenden Forderungen näherten wir uns dem interessantesten Teil des Arbeitsabschnittes:

Lehrerin: "Singt To=Dur auf Tonnamen!

Singt To=Dur auf Bedeutungsnamen!

Singt La=Dur auf Tonnamen!

Singt La=Dur auf Bedeutungsnamen!"

Alles geschah fehlerlos! Damit waren wir unversehens wieder bei unseren üblichen Entdeckungsreisen ansgelangt.

Lehrerin: "Erzählt von euren Entdeckungen! Ihr müßt jetzt aber deutlich unterscheiden zwischen Tönen und Stufen!"

In lebhafter Weise gaben die Kinder ihr Wissen kund, wie z. B.:

In To=Dur heißt der 1. Ton To.

In To=Dur ist die 1. Stufe do.

In La=Dur heißt der 3. Ton ni.

In La=Dur ist die 3. Stufe mi, usw.

Nach vielen Vergleichen und Entdeckungen in spreschender und singender Weise ordneten wir:

In To=Dur heißt der 1. Ton To.

In La=Dur heißt der 1. Ton la.

Bei do re mi...ist die 1. Stufe immer do.

In To=Dur ist la die 4. Stufe.

In La=Dur ist bi die 4. Stufe.

Bei do re mi ... ist die 4. Stufe immer fa.

In To=Dur heißen die Halbtonschritte Pa=la und ro=to. In La=Dur heißen die Halbtonschritte ni=bi und pa=la'. Bei do re mi... ist der Halbtonschritt von 3 nach 4 immer mi=fa.

Bei do re mi... ist der Halbtonschritt von 7 nach 8 immer ti=do.

Singen wir eine Tonleiter auf Tonnamen, meinen wir immer eine bestimmte Tonleiter.

Singen wir auf do re mi..., kann das jede Dur-Ton-leiter sein.

Nach einigen Stichproben hatte ich mich überzeugt, daß alles verstanden war. Nun konnte es weitergehen. Lehrerin: "Wir wollen jetzt ein ganz leichtes und bekanntes Lied in beiden Tonleitern singen. Es heißt: "Heini, komm runter, die Sonne geht unter!" Ihr singt es in To-Dur, und ich schreibe es an. Die Tonnamen und die Bedeutungsnamen — wir können auch sagen: Stufennamen — werden dann von euch hinzugefügt. Lehrerin: "Nun singt dasselbe Lied in La-Dur. Ich schreibe wieder die Noten. Ihr tragt dann die Tonund Bedeutungsnamen ein!"



#### Neue Feststellung:

Der fallende Dreiklang heißt in To=Dur: fe=Pa=To. Der fallende Dreiklang heißt in La=Dur: to=ni=la.

Der fallende Dreiklang ist hei den Stufennemen

Der fallende Dreiklang ist bei den Stufennamen immer so mi do.

Lehrerin: "Nun wollen wir zum Schluß noch ein ganz neues Lied von der Tafel absingen. Ich schreibe die Noten an. Ihr versucht, gleich hinter der Kreide her zu singen!" Der Anfangston wurde mit der Stimmgabel, die zum täglichen Handwerkszeug gehört, gesucht. Der Versuch gelang! Im Nu war die neue Melodie erklungen — ohne Text und auf Tonnamen, die ja immer diesselben bleiben und daher sofort "greifbar" sind.



Lehrerin: "Singt das Lied noch einmal mit Handzeichen! Mit welchem Zeichen müssen wir anfangen?"
Bei dieser Frage müssen die Kinder überlegen und die Bedeutung des Anfangstones suchen. Wenn aber dieser Denkvorgang gelingt, dann ist auch das Wesen der do=re=mi=Silben verstanden! — Nach dem Tonnamensingen mit Handzeichen forderte ich die Kinder noch auf, nun auch die Ziffern und Bedeutungsnamen einzutragen. Es wechselte Frage und Antwort. Am liebsten hätten alle Kinder ihr Können an der Tafel unter Beweis gestellt. Dann sangen wir in fröhlichem Gruppenspiel die Melodie auf Ton= und Stufennamen. Zuletzt gab ich den Text bekannt, der wie eine Überaraschung wirkte. Das letzte und vollständige Tafel= bild sah nun so aus:



Sollte die Arbeit nun wirklich aus sein? Gewiß! Aber eine Belohnung sollten die Kinder noch bekommen. Sie ergab sich in schönster Weise. In der letzten Stunde hatten wir nämlich etwa 20 Gäste in der Klasse (d. h. in Wirklichkeit waren wir Gäste einer Schulrätekonferenz). Ich bat die Zuhörer, miteinzustimmen und dann das Lied als Kanon zu singen. Der Genuß des Wohlklanges und die Freude am Gesang spiegelte sich in den Mienen der Kinder wider. Und darin lag für mich der Lohn und die Gewißheit: die Kinder haben ein kleines "Musikwerk" erlebt und verstanden. Außerdem waren alle Ansätze gegeben, Erlebnis und Verständnis für die Zukunft sicherzustellen. — Diesmal gab es keine Hausaufgaben!

#### Nachbemerkung:

Als ich erstmalig durch den Arbeitskreis für Schul-musik und allgemeine Musikpädagogik erfuhr, daß sich aus der sinnvollen Verbindung von Tonnamen (Eitz) und Funktionsnamen (Hundoegger) eine Be= reicherung musikerzieherischer Möglichkeiten ergeben würde, war ich zunächst nur theoretisch von der Richtigkeit der empfohlenen Synthese überzeugt. Die Erfahrungen aus den vorbeschriebenen Stunden und aus anschließenden Hospitationen bei dem Vorsitzen= den des Arbeitskreises in Hannover bestätigten die Erwartungen in vollem Maße. Die Klärung der Be= griffe "Tonnamensystem" und "Funktionsnamen-system", die zueinander stehen wie in der Sprache z. B. Personennamen und Funktionsbezeichnung der Personen, eröffnet den Ausblick auf eine neue Me= thode der Notenlehre, die auch jeder Nichtfachmann mit Erfolg verwenden kann. Wenn schon Grundschul= kinder verstehen: es gibt verschiedene Dur=Tonarten, in denen gleiche musikalische Gesetze gelten, so ist damit eine entscheidende Voraussetzung geschaffen für eine systematische Fortsetzung der Notenlehre in den Oberstufenklassen und allen weiterführenden Schulen.

Die Vielzahl der Tonarten gehört zum Reichtum der musikalischen Klangwelt. Sie ist eine reale und konkrete Gegebenheit. Es ist daher im Sinne der Lehre Pestalozzis richtig, wenn die Erarbeitung der in ihnen wirkenden Gesetzmäßigkeiten auf der Grundlage bereits erworbener Kenntnisse einiger Einzeltonarten erfolgt. Diesen methodischen Weg bin ich in den beschriebenen Stunden gegangen. Das geordnete Nebeneinander von Tonnamen (Klangsymbole für die Tonhöhe), Handzeichen (Bewegungssymbole für die Funktionen), Ziffern, Funktionsnamen (Klangsymbole für die Funktionen) und Noten (als graphisches Zeichen) sichert zugleich die Aktivierung der verschiedenen Typen der Lernenden. Der Erfolg aber entscheidet.

Waltraut Duckart

#### Pädagogische Literatur

Singt und spielt, Musikbuch für Schulen von Dietrich Stoverock, Band III A. Für das 8. bis 10. Schuljahr. 208 Seiten mit 65 Abb., Velhagen u. Klasing, Bielefeld, Berlin, Hannover.

Dieses vortrefflich ausgestattete Schulbuch enthält in sinnvoller Zusammenstellung alles, was man sich für diese Altersstufe wünschen kann. Für das praktische Musizieren: die Einheit von Singen und Spielen in den mannigfaltigsten Besetzungen, Musizierstoff, der in der Klasse und in der ganzen Schulgemeinde aufgeführt werden kann, Kunstmusik in ansprechender Auswahl und daneben Volkslied und Volksmusik (auch außerdeutsche) als Grundstoff der Musik= erziehung; besonders dankbar zu begrüßen ist der Abschnitt über den Tanz. Für das Verstehen: ein gut bebildertes Instrumentenkapitel, einen Vorrat an Ab= bildungen, der auch bisher Unbekanntes enthält, gute knappe Erläuterungen zur Musik und anregende Tabellen zur Musikgeschichte im Rahmen der Kultur= geschichte. Dies alles ist methodisch angeordnet, so daß jede Seite Neues und Anregendes bietet - eine Freude für die Schüler und für den Lehrer. (Für eine Neuauf= lage zwei Bitten: den "Lindenschmidt" mit seiner eigentlichen - lothringischen - Weise einfügen; und für das Dukatenlied aus der Bauernkantate die nähere Entsprechung: "Was nutzen mir 1000 Dukaten, wenn Joseph Müller=Blattau sie verjuchzet sind".)

Felix Oberborbeck: "Kleiner Chorleiterkurs" — ein Wegweiser für Laiendirigenten — 1957, Verlag Deutsche Sängerzeitung GmbH, Mönchen-Gladbach.

Genau und präzis, manchmal mehr im Rede= als im Schreib=Stil, darum fesselnd und unmittelbar, gliedert Oberborbeck den vielfältigen Stoff in zwölf Ab= schnitte. Gleich eingangs wird betont, auch ausführ= liche theoretische Unterweisung sei kein Ersatz für das persönliche und individuelle Geschick, mit dem jeder einzelne Chor, je nach seiner Zusammensetzung und Leistungsfähigkeit, angefaßt und stufenweise weiter= geführt werden will. Für richtige Wahl und gute Durchgestaltung der Programme folgen später wich= tige Hinweise. Der Verfasser setzt sich lebhaft dafür ein, daß, wo nur möglich, geeignete Werke zeit= genössischer Komponisten einzubeziehen sind. Be= wußtes Atmen, alles, was mit Stimmbildung zusam= menhängt, übe man regelmäßig, aber nicht einseitig und allzu vordergründig

Weiterhin wird die Schlagtechnik beim Dirigieren behandelt, die Aufstellung des Chors, die Merkmale von Singstunden und offenem Singen einerseits, von Probenarbeit und Konzert oder Chorfeier andrerseits. Übrigens sind insgesamt sechs Kapitel "auch für den Nicht-Musiker gedacht", insbesondere wohl für diejenigen, die organisatorisch oder verwaltungsmäßig mit dem öffentlichen Kulturleben zu tun haben.

Dennoch muß man fordern, daß ein Laiendirigent, will er sich durchsetzen und auf die Dauer behaupten, Zeit finden muß, das "Lehrbuch der Chorleitung" von Kurt Thomas gründlich durchzustudieren — womöglich außerdem die (von Oberborbeck ebenfalls zitierten) Werke von Waldemar Klink und Wilhelm Ehmann. Diese Feststellung schmälert nicht, sie kontrapunktiert nur die Tatsache, daß Oberborbecks "Kleiner Chorleiterkurs" eine sehr begrüßenswerte Neuerscheinung ist: entweder als solide Vorbereitung, als erster Ratgeber für den Laien-Dirigenten, oder aber als ein nutzbringend und unterhaltsam zu lesendes Repetitorium für den, der sich bereits ein tragendes Fundament seiner Ausbildung erarbeitet hat.

MAS

100 Jahre Musikverlag Wilhelm Hansen

Zum Jubiläum seines 100jährigen Bestehens im Oktober 1957 gab der Musikverlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen, eine geschmackvoll illustrierte Schrift mit dem Titel "Ein Jahrhundert mit Musik" heraus. Der Verfasser Axel Kjerulf schildert in knapper Form die Entwicklung des Unternehmens von seiner Gründung an unter Jens Wilhelm Hansen bis zu dem heutigen Stand unter den beiden Inhaberinnen Hanne und Lone Hansen. Nach Schließung des Leipziger Hauses wurde in Frankfurt am Main eine neue Filiale errichtet, der Verlag "Wilhelmiana".

#### Die Jeunesses Musicales meldet:

Auf der Brüsseler Weltausstellung vom 12. bis 22.. Juli 1958 findet auch der "13. Weltkongreß der Internationalen Fédération der Musikalischen Jugend" statt. Das RIAS=Jugendorchester und sein Dirigent Willy Hannuschke werden als Vertretung Deutschlands neben namhaften Jugendorchestern aus England, Frankreich, Italien, den USA. u. a. konzertieren.

Die Musikalische Jugend Deutschlands führt vom 24. bis 28. Mai auf Schloß Weikersheim unter der Leitung von Fritz Büchtger einen Lehrgang durch unter dem Thema "Neues Laienmusizieren".

Die "Internationalen Sommerkurse für Kammermusik und Orchester" der Musikalischen Jugend auf Schloß Weikersheim finden 1958 vom 4. August bis zum 9. September statt. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Prof. Werner Egk, Prof. Bernhard Hamann, Prof. René Le Roy (Paris), August H. Bruinier (Braunschweig), Cyrill Kopatschka (Osnåbrück) und GMD Otto Matzerath. Die Leitung hat ebenfalls Fritz Büchtger.

Im August 1958 plant die Musikalische Jugend Deutschlands in München ein "Internationales Mün=" chener Opernfestspieltreffen".

Fritz Büchtger wurde eingeladen, anläßlich einer Reihe von Aufführungen seiner "Auferstehung" in USA an mehreren Universitäten Vorlesungen über neue deutsche Musik zu halten.

## VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN-UND KAMMERCHORE E.V.

Nachrichtenblatt

SCHRIFTLEITER: PROF. DR. ERICH VALENTIN, MUNCHEN 13, SCHELLINGSTRASSE 10

#### Es geht weiter

Betrachtung zum Verbandstag

In Bad Godesberg fand der Verbandstag des Verban= des Deutscher Oratorien= und Kammerchöre statt. Der Erste und zugleich geschäftsführende Vorsitzende, Fritz Büchtger, der die Grüße des wegen Erkrankung verhindert gewesenen Präsidenten, Bürgermeister Adolf Hieber (München), und des früheren Verbands= vorsitzenden, Bürgermeister a. D. Dr. Richard Moes (Detmold), übermittelte, konnte in seinem Bericht ein erfreuliches, ein angenehmes und ermutigendes Bild von der geleisteten Arbeit und den zukünftigen Aufgaben entwerfen. Die lebhafte und von freundschaft= lich=idealistischem Geist getragene Aussprache zeugte von der freudigen Bereitschaft aller, den kulturellen Auftrag, der die vornehmlichste Zielsetzung der im Verband zusammengeschlossenen Chöre darstellt, mit Beharrlichkeit und klarer Blickrichtung zu erfüllen. Von Erfolgen war die Rede, von Erfolgen in organisa= torischer Hinsicht, in der aufsteigenden Mitglieder= bewegung, in nüchternen Zahlen und vertraglichen Dingen, von Sorgen und Nöten natürlich auch, deren Problematik in der Struktur unseres Kulturlebens verankert ist. Es fiel in der Debatte das treffende Wort von der "Kulturbewirtschaftung". Und aus der Aussprache über die naheliegenden Fragen der cho= rischen Arbeit wurde die von hohem Niveaubewußt= sein getragene Pflicht zur Verantwortung sichtbar. Die Anwesenheit prominenter Persönlichkeiten des öffent= lichen Lebens, der kommunalen Verwaltung und der Musikpflege machte deutlich, daß das Anliegen des Verbandes erkannt und anerkannt ist.

Gemäß der auch satzungsbegründeten Aufgabe des Verbandes konnte im abgelaufenen Jahr ein Zunehmen und Anwachsen der regionalen Arbeit festgestellt werden. Nach dem rührigen Landesverband Bayern konnte sich nunmehr auch der Landesverband Norderhein=Westfalen als konstituiert und arbeitsfähig vorstellen. Der Landesverband Niedersachsen ist im Aufbau, und der Landesverband Baden=Württemberg wird in absehbarer Zeit "stehen". Stück um Stück, ohne Hast und Übereifer, sondern in natürlichem Wachstum bilden sich die gestaltenden Kräfte, deren schöpferische Konsolidierung nicht wirtschaftlichen Überlegungen, sondern in erster Linie einem kultuerellen Gemeinsamkeitsgefühl entsprungen ist.

Es geht weiter. Das kann man ohne Überheblichkeit und aus Überzeugung sagen, aus Überzeugung auf Grund nicht zuletzt des engen menschlichen Kontakts, der verbindet und jenen inneren Auftrieb gibt, der sich bereits jetzt in der äußeren Gestalt kundtut.

Die Geschichte des Verbandes, der vor einem Jahr seine dritte Geburt erlebte, ist ein kulturgeschichtliches Abbild der allgemeinen Entwicklung seit den zwan= ziger Jahren unseres Jahrhunderts. Sie ist eine Keim= zelle innerhalb des größeren Vorgangs, den die Welt, am Beginn eines neuen Zeitalters, allenthalben erlebt und durchmacht. Gerade unter diesem Gesichtspunkt muß man das Gewordene und das Werdende ver= stehen, um seine Bedeutung zu ermessen. Daß anderer= seits der Verband innerhalb der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände, die unmittelbar im An= schluß an den Verbandstag in Koblenz zusammentrat, Seite an Seite und in vollem Einvernehmen mit den anderen Organisationen das große Gemeinsame ver= tritt, ist ein ermunterndes Zeichen, ein Markstein auf dem Wege zum Zusammenschluß jener Kräfte, deren ideelles Ziel die Überwindung der Maßstablosigkeit ist. Wir sind uns darüber klar, daß in einer Zeit verchromter Freuden solche Idealisten denen gleichen, die vor mehr als fünfzig Jahren Rilke als jene bezeich= nete, die im Regen "ohne Dach" stehen, die aber, wenn alle anderen Hände müde sind, zur Stelle sein werden.

Die Geschichte des Chorwesens ist im wesentlichen eine Geschichte des Musizierens und zugleich der Musik. Von den Formen der frühen Mehrstimmigkeit bis zu den ernsten Anliegen der Gegenwart, welche die zentrale Aufgabe des Verbandes und seiner Mit= glieder ist, breitet sich ein langer Weg aus. Er ist bestimmt durch die vielerlei Wandlungen, die nicht allein als stilistische Phänomene anzusehen sind, sondern als Erscheinungsformen der Musikanschauung und der Stellung der Musik innerhalb des realen Daseins. Das edle Wort vom "Liebhaber", welches das 18. Jahr= hundert prägte, wird zum Symbol für die Zusammen= arbeit von "Fachmann" und "Laie", und zwar in jenen Musiziergemeinschaften, in denen sich die Liebhaber in gleichgestimmter Kennerschaft mit dem "Meister" - um Reichardts Dreigliederung zu variieren - zu= sammentaten und es für beide eine Ehre war, das "Concert" mit vereintem Enthusiasmus zu bestreiten. Zelter kam und Michael Haydn, Joseph Haydn kam und mit ihm die "Schöpfung", mit der die Geschichte des Chors in heutigem Sinne beginnt. Und es war immer das Gegenwärtige, das sie band, auch in jenen hohen Dingen, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Suchenden und Singenden zu Bach führten. Das ist das Eigene, das man gerade vom Chor
und vom Singen sagen muß, daß in jedem Augenblick, da Gesungenes und Erarbeitetes den anderen
zum Geschenk gemacht wird, das im ursprünglichen
Sinn des Wortes "Dargebotene" immer wieder aus
dem Hier und Heute kommt.

Es ist also mehr als eine musikalische Aufgabe, um die es dabei geht. Es ist der Mensch, der sich an seinen Mitmenschen wendet, im Proben, im Konzer= tieren oder in der festlichen Zusammenkunft oder gar in der sanglosen Aussprache am runden Tisch. Wir möchten es als sinnbildlich bezeichnen, daß sich im Sprachgebrauch der Freunde das neue Wörtlein "Chor= treffen" eingebürgert hat, nicht Repräsentation, nicht Wettbewerb, sondern gegenseitiges Hören, Sich= kennen=Lernen, Sich=Begegnen und Austauschen. Chor= treffen solcher Art, wie sie der Landesverband Bayern in den letzten Jahren schon dreimal durchgeführt hat, werden sich in Zukunft anschließen, der Landesver= band Niedersachsen plant ein solches, Nordrhein= Westfalen wird sich 1959 zum Wort melden. Angesichts der 800=Jahr=Feier der Stadt München wird der Gesamtverband zu einem "Internationalen Chorfest" einladen. Und 1960, um die Himmelfahrtszeit, wird ein "Deutsches Chormusikfest" zum Treffen der Chöre des Gesamtverbandes werden.

Bis dahin hat's Zeit (oder auch nicht). Bis dahin werden die Händel= und Haydn=Ehrungen und Gedenkkonzerte, Feste und Feiern verklungen sein, Aufgaben ohnehin, die neben dem "Täglichen" an Anforderung die Kräfte in freudigen Anspruch nehmen.

Es geht weiter, wie gesagt. Hoffnungsvoll und dankbar, willig und bereit — weil wir Lust haben zur Musica.

### Internationale Chorwoche 1958

Anläßlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München findet in der Zeit vom 14. bis 24. Juli eine vom Verband Deutscher Oratorien= und Kammerchöre betreute "Internationale Chorwoche" statt. Einen Abend be= streiten internationale Studentenchöre; der A=cap= pella=Musik sind auch die Konzerte des Chors der Hedwigs=Kathedrale Berlin unter Dr. Forster und des amerikanischen Chors des Institute of Technologie Massachussetts unter A. Liepmann. und des französi= schen Chors La Psalette A Coeur Joie de Lyon unter C. Geoffray gewidmet. Der Chor von BBC London bringt mit englischen Solisten und den Münchener Philharmonikern Händels "Messias" in der englischen Fassung. Chor und Orchester des Bayerischen Rund= funks München befassen sich unter Hermann Scher= chen mit Strawinskys geistlichen Werken (Psalmen-Symphonie, Messe, Canticum Sacrum) und der Ur= aufführung von Büchtgers Himmelfahrt-Pfingsten-Oratorium. Der Münchener Bach=Chor unter K. Richter gedenkt Bach mit der h=Moll=Messe, während der Chor der Kirchenmusikschule Dresden unter M. Flä= mig das Schaffen der Gegenwart mit Werken von Büchtger, Burkhard, Hessenberg, Jacobi und Krenek zur Diskussion stellt. In Anbetracht dieses internatio= nalen Chortreffens verzichtet der Landesverband Bayern des Verbandes Deutscher Oratorien= und Kammerchöre auf sein regionales Chortreffen im Jahre 1958; das nächste findet — in Lindau oder Passau erst im folgenden Jahre statt.

#### Wettsingen in Arezzo

Um Ansporn zur Pflege des A=cappella=Singens zu geben, ruft die Stadt Arezzo alljährlich zu einem Wettsingen auf. In diesem Jahre hatten sich 46 Chöre aus zehn Nationen angemeldet: aus Österreich, Frankreich, Deutschland (leider nur ein einziger: der Kammer= chor Kurpfalz, Weinheim), der Schweiz, aus Jugoslawien, Spanien, Tunis und USA (Texas) und natürs lich Chöre aus allen Gauen Italiens. Man hatte die Chöre in Gruppen (Männer= und Knabenchor, ge= mischter Chor, Frauen= und Männerchor) eingeteilt. Die ersten Tage waren der Kirchenmusik mit obliga= tem Singen von Orlando di Lasso und Palestrina ge= widmet. Für gemischten Chor galt ein vierstimmiger Satz von Vittoria "Villota Grande" und von Magister Rutino als Pflichtstück. Mit Stücken nach freier Wahl kam das Volkslied zu Ehren. Der Madrigalchor der katholischen Hochschulgemeinde in Wien sang Lieder von J. N. David, Doppelbauer, Lasso und Lechthaler; der Volksliederchor von Arezzo wählte Banchieri, Grieg, O. Vecchi und die Canti Livornesi; die Pariser brachten d'Indy, Grofferey und Cantelzube. Die internationale Jury, die die zahlreichen Preise, Medaillen und Ehrengeschenke zu verteilen hatte, überreichte den ersten Preis in Höhe von 150 000 Lire und die erste Medaille dem Madrigalchor der katholischen Hochschulgemeinde Wien. Die folgenden neun Preise wurden nacheinander vergeben an: Jugoslawien: Lai= bach; das Austin College in Texas; den Choralchor Arezzo; den Tiroler Gemischten Chor, Kirchbichl; die Assosiazione Cultural, Belgrad; den Innsbrucker Lehrerchor; die Polyphone Vereinigung Sassary, Sardinien; den Chor der Universität Turin; die Lehrer-bildungsanstalt Krems, Österreich. Arezzo wird auch im kommenden Jahr wieder ein Preissingen veranstalten und hofft auf intensive Beteiligung. E. J. Luin

Der Lehrer=Gesangverein Nürnberg brachte unter Dr. Max Loy Verdis "Requiem" sowie — zum Jahresausklang — Beethovens "Chorphantasie" und Neunte Symphonie zur Aufführung.

Zum 60. Geburtstag des Komponisten Hermann Ruck, Stuttgart, veranstaltete der Brucknerchor unter Leitung Rucks im Fünfecksaal der Liederhalle in Stuttgart einen Kompositionsabend. Zur Aufführung kamen eine Motette, zwei dreistimmige Frauenchöre mit Streichorchester, drei gemischte Chöre nach Texten von Mörike und Dehmel und das Chorwerk "Mir ist gegeben alle Gewalt" für gemischten Chor und Streichorchester. Ferner waren Präludium und Fuge für Streichorchester in d-Moll, die Violinsonate in F-Dur (Theo Meyer und Alfons Kade) und die Sonata antiqua für Viola und Klavier (Prof. Hans Köhler und Alfons Kade) zu hören.

Unter Leitung von Franz Brand veranstaltete der Männerchor Neubeckum sowie eine Rhythmus-Gruppe des Mädchengymnasiums Hamm und das Kinderballett der Tanzschule Mannefeld, Münster, eine "Tänzerische Chormusik", wobei die Tänzerische Chormusik für Männerchor, Klavier vierhändig und Schlagwerk von A. Rosenstengl uraufgeführt wurde.

Die große Messe in f=Moll von Anton Bruckner kam unter Leitung von Günther Bruchhaus in Bad Nau=heim zur Aufführung. Käthe Maas, Eri Krämer, Franz Fehringer, Hans=Olaf Hudemann waren die Solisten. Der Oratorien=Verein Bad Nauheim und der Musikverein Friedberg, das Hessische Sinfoniesorchester spielte, Eberhard Delp an der Orgel waren weitere Mitwirkende.

## DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.

SCHRIFTLEITER: LUDWIG WISMEYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 483060

### Vom Wagnis der Einstimmigkeit

Folgende Geschichte ist kein Märchen: Ein junger Mann kommt zur Stimmprüfung, da er meint, er könne seine Stimme ausbilden lassen. Das Ergebnis ist gut und soll zum Abschluß durch ein Lied, das der junge Mann kann, musikalisch bestätigt werden. "Ich kann kein Lied", heißt die schüchterne Auskunft, bis man sich auf ein "Volkslied" einigt, dessen Melodie jedoch unkenntlich bleibt. Wo er das Lied denn gelernt hätte? Er wäre einmal bei einem Männerchor gewesen. Welche Stimme er dort gesungen habe? — 1. Baß...

Ein drastisches Beispiel, vielleicht eine Ausnahme, aber gar nicht so unwahrscheinlich, wie es klingt. Wie sollte ein Sänger im 1. Baß auch die Melodie eines Volkslieds lernen, die doch der 1. Tenor singt!

Voraussetzung dafür, daß dieser junge Mann und seine Mitsänger die Melodie des Volkslieds kennengelernt hätten, wäre ein Versuch der "Einstimmigkeit" gewesen, was gleichbedeutend mit dem Einbruch in die wohlerworbenen vierstimmigen Rechte des Männerchors (von damals wenigstens) gewesen wäre.

Ein anderes Beispiel: Der Chorleiter eines Kirchenchors einer katholischen Pfarrei hat Freude und Sinn für den Gregorianischen Choral. Er bringt sogar seine Kirchenchormitglieder nach einigem Widerstreben dazu, daß sie mit ihm eine der melodischen Kostbarkeiten der Choralmessen lernen. Er singt sie an einem Sonntag vor der Gemeinde, wir nehmen an sogar sehr gut. Ergebnis: die Gemeinde (und vielleicht gar die Kirchenverwaltung) murrt darüber, daß der Sonntagsgottesdienst nicht mit einem mehrstimmigen Gesang ("wozu man doch einen Kirchenchor und einen Choradirektor hätte...") ausgeschmückt wurde.

Voraussetzung dafür, daß dieser Fehlschlag eines gutgemeinten Unternehmens hätte vermieden werden können, wäre eine Erziehung des "Volks" gewesen, die darauf abzielt, die Schönheit und Würde der "Einstimmigkeit" überhaupt zu erkennen.

Eine Voraussetzung, die bereits in der "Volks"schule versäumt wird.

Wer nämlich den Singstundenbetrieb der meisten Grundschulen (und auch aller höheren Schulgattungen) kennt, der weiß, daß das erstrebenswerte Ziel des Singens für viele Lehrer eine tunlichst bald zu erreichende Zweistimmigkeit ist, die sich hoffentlich bald zur Dreistimmigkeit entwickeln läßt. Es wird (auch in den Schulliederbüchern) eine klangliche Bereicherung gesucht, ehe der Urgrund des Singens und der Musik — die Verbindung von Rhythmus und Melos — voll entfaltet ist, soweit nämlich, daß der Sinn und die Freude an der schönen Linie, an der Spannung der melodischen Intervalle überhaupt genug gebildet sind. Und wenn einstimmig gesungen wird,

greift man allzu gern und allzu früh nach einer Instrumentalbegleitung, die dem einstimmigen Singen wenigstens etwas Farbe und Klang gibt.

Voraussetzung für diesen Hang zur Vielstimmigkeit ist — trotz vieler moderner musikerzieherischer Versuche — jener gesamteuropäische Irrtum, daß unsere "westliche" Musik durch die Erfindung der Mehrstimmigkeit einen absoluten Fortschritt erzielt habe, der uns turmhoch über andere Musikkulturen hinausgetragen hat. Wobei uns das Ohr dafür verlorengegangen ist (und wir es völlig vergessen haben), daß diese einstimmige Musik anderer Völker sich in ihrem Bereich genau so kunstvoll zu gebärden vermag wie unsere mehrstimmige. Wir hören die Feinheit und Differenziertheit einer "nur" einstimmigen Musik nicht mehr. Unser Ohr fordert den Klang, das Neben= und Miteinander.

Musikerziehung aber heißt doch: zurückgehen auf die Urbestandteile der Musik und die heißen zuerst Rhythmus und Melos. Der Zusammenklang darf, auch in der Musikerziehung (wie in der Musikgeschichte) — erst Ergebnis sein, nicht Element.

Es wird sich also darum handeln müssen, Musik nicht nur im musikalischen Erstlingsalter aus der Einstimmigkeit zu bilden, einstimmiges Singen und Musizieren nicht als eine Vorstufe oder eine primitive Art der Musik anzusehen und dieser Musizier- und Singform einen anständigen Platz im Unterricht (und auch in allen Kreisen und Gruppen, die gemeinsam sich singend oder spielend betätigen) einzuräumen.

Das Wagnis ist von verschiedenen Seiten her groß. Es ist nämlich leichter, eine Volksweise - nehmen wir einmal Johann Peter Abraham Schulz' Urbild einer wohlgebildeten Melodie "Der Mond ist aufgegangen" - mit einem mehrstimmigen Klanggewand oder einer instrumentalen Stimmung zu verbrämen, als diese einmalig schöne Melodie von einer großen Gruppe wie einer Schulklasse - in ihrer ganzen melodischen Reinheit voll und ganz zu entfalten (und erst, wenn sie wirklich "singt", nur mit Schulz' originaler, ganz sparsamer Akkordstütze zu "begleiten"). Die Mehr= stimmigkeit gibt hier nur äußere Stimmungsförde= rung, oberflächlich und den Kern verfälschend, wäh= rend die Einstimmigkeit die ganze Konzentration auf den melodischen Verlauf fordert: unnachgiebig und unbarmherzig.

Es ist auch vom leider immer wieder erwarteten Erfolg her leichter, mit einem mehrstimmigen Lied anzu= kommen. Und jener Lehrer, der es wagt, bei einer Schulfeier mit seiner Klasse zwar sehr sauber und ordentlich (in stimmlicher wie musikalischer Bezie= hung) aber einstimmig aufs Podium zu kommen, der ist der scheelen Augen seiner Kollegen gewiß: "Wenigstens zweistimmig hätte er doch singen können..." muß er sich nachsagen lassen.

Es ist auch leichter (und wieder erfolgssicherer), sich mit dem Orffschen Schulwerk als moderner Lehrer zu geben, das Spiel=, Klang= und Schlagwerk der Orffschen Beispiele zum Selbstzweck zu erheben, anstatt Orffs Aufforderung zu folgen, daß am Anfang aller musikalischen Übung — der rhythmischen wie der melodischen — die Sprechübung steht, was mit anderen Worten heißt, daß der Klangbereich erst weit nach dem Sprech= und Singbereich kommt.

Und Sprechen — ist immer noch eine unisone Sache. Aus ihm kommt die rechte Vorbereitung für das ebenfalls unisone Singen und Spielen, das genauso schwer ist wie das unisone Sprechen: jenes gemeinsam eine zwingend fortlaufende Linie Gestalten, jenes einem logischen und ästhetischen Ablauf Nachhorchen und einzig allein (und ohne jegliche bemäntelnde Hilfsmittel) aus dem Sprachklang Formen-Müssen

Der erste und widerspenstigste Grund für ein Nicht= eingehen auf dieses Wagnis liegt aber in dem Ausweichen der Musikerziehung vor der Entscheidung, daß die Stimme nur dann einer (scheinbar) so ein= fachen Musizierweise wie der Einstimmigkeit sich musikalisch, künstlerisch und natürlich bedienen kann. wenn sie dazu vorgebildet ist: wenn sie die beiden Elemente des einstimmig Musizierens verarbeitet hat, wenn sie also rhythmisch und melodisch formen kann. Was nicht bedeutet, daß sie keine Fehler in der Tonlänge oder in den Tonabständen macht - das kann erdrillt werden. Was aber eindringlich bedeutet, daß sie überhaupt des Formens und Gestaltens fähig ist. So nämlich vermag z. B. der wohlgebildete Vokal= klang die Farbenskala der Harmonien zu ersetzen, so können die Konsonanten die rhythmischen Akzente setzen, von der melodischen Zeugungskraft eines rich= tigen Lagenausgleichs, des Melos und Rhythmus überhaupt erst tragenden Pfeilers einer gesunden Atmung und von der klangfördernden Eigenschaft der sängerischen Resonanz ganz zu schweigen.

All diese Sprech= und Singvoraussetzungen bilden sich an der Einstimmigkeit reiner und genauer als im Zwielicht der Mehrstimmigkeit.

Man sage nicht, es wäre auf die Dauer langweilig. Ist etwa ein Hymnus aus dem Gregorianischen Choral, ein Lied der Minnesänger, eine alte oder eine neue Volksweise schon deshalb langweilig, weil sie in ihrer Konzeption einstimmig sind? Einen Liedertafel=Chor aus dem 19. Jahrhundert dagegen kann die schönste Vierstimmigkeit nicht retten!

Von einer als vollwertig erkannten und vollkünstlerisch geformten Einstimmigkeit aber ist der Weg zur echten Polyphonie (die Polyrhythmik und =metrik und alle anderen "Polys" inbegriffen) viel leichter zu gehen als vom "Zauber der Harmonie" her. Wer einmal "Linien" zu singen gelernt hat, kann sie auch nebeneinandersetzen, ohne gleich danach zu fragen, ob sie sich (im Sinne der Harmonielehre) auch verstragen.

Einstimmigkeit = musikalische Askese?

Nein: Einstimmigkeit = reichstes und eigentlichstes Feld des Singens, das zu bebauen zwar ein Wagnis und schwierig, aber lohnend ist. Ludwig Wismeyer

### Rhythmus in Sprache und Musik

Wenn die Zehnjährigen zu uns in die Schule kommen, ist ihr Lesen zumeist leierig und ihr Singen quakig. Wenn sie uns als Neunzehnjährige verlassen, sollen sie, vielleicht sogar im Abituraufsatz, ein Gedicht in-terpretiert haben und in Klang und Form der Musik zu Hause sein. Vier Wochenstunden in Deutsch und zwei in Musik sollen das leisten. Diesen sechs Wochen= stunden entgegen steht die Straßensprache, dazu manche Ungunst des Milieus und eine Flut von falschen Leitbildern, die Wort und Ton mißbrauchen. Und dieser Mißbrauch ist verlockend; denn er kommt den Sehnsüchten zum Süßlichen, zum Brutalen, zum falschen Pathos und zum echten Stumpfsinn entgegen; eine ganze Unterhaltungsindustrie, durchorganisiert und weitgehend technisiert, berieselt den Tag eines jungen Menschen mit ihrer billigen Lieferung. Wann und wo soll er es fertigbringen, sich davon frei zu machen, um einem Gedicht, einem Musikstück selbständig gegenüberzutreten und zu vernehmen, was darin beschlossen ist? Es sind Gnadenaugenblicke, in denen die Jugend von einem Gedicht, von einer Musik befallen wird, und es werden gar nicht einmal immer künstlerische Beweggründe sein, die das bewirken. Aber es sind Ansatzpunkte, aus denen wir das eigent= liche Verständnis entwickeln können, schon wenn wir nur die Grundhaltung des Vernehmen-Wollens, des Sich=Hingebens bestärken.

Auf allen Altersstufen kann man im Deutsch=Unter= richt die Anregung geben: jeder möge einmal ein Gedicht vorlesen, das er besonders gern hat. Schon bei den 15jährigen tauchen dann zwischen gedanklichen oder epischen auch lyrische Gedichte auf. So etwa Goethes "Meeresstille". Dies zu lesen reichen die sprachlichen Mittel nicht aus; das erkennen die jungen Menschen selbst. Die alten Regeln "Richtige Betonung" oder "Stimmung erfassen", beides oft gegebene, aber sinnlose Anweisungen, versagen auch hier. Da fällt dem Lehrer ein: ich spiele und singe ihnen Schuberts Vertonung dazu; das wird sie auf den Weg bringen. Er überdenkt den Fall: Goethes Vorbehalte gegen das Durchkomponieren von Strophenliedern, seine Ab= neigung gegen Entstellung des Sprachrhythmus und gegen musikalische Überschwemmung des Wortes · alles ist hier unbedenklich. Wenn irgendwo, dann hier hat Schubert sich dem Dichterwort unterworfen. Was erreicht der Lehrer mit Schuberts Vertonung?

Zunächst das eine: es wird eine Ordnung in den zeit= lichen Ablauf gebracht. Jede Zeile hat die gleiche Dauer. Achtmal spannt sich bei Schubert der Atem= bogen, und immer gleich weit. Wenn die jungen Men= schen das ins Sprechen übernehmen können, ist sehr viel gewonnen, nämlich das Gefühl für den Eigenwert eines Verses, für Anheben, Abschreiten und Abheben der kleinsten künstlerischen Einheit, die mit anderen ihresgleichen zur Strophe gebunden ist. Der Zeit= verlauf muß deutlich werden. Ein Hinweis darauf, daß beide Worte, Vers und Strophe, in ihrem Stamm "drehen", "wenden", "hin= und herschreiten" bedeu= ten und daß sie auch beim Vorgang des Pflügens ver= wendet wurden, kann dazu verhelfen. Wer alle Sing= zeilen als gleich lang vernommen hat, wird es leichter haben, auch alle Verse gleich lang zu sprechen. Aber dabei werden dann auch die Unterschiede deutlich. Erstens erfordert die Sprachzeile weniger Zeit als die Singzeile. Zweitens hat sie eine andere Innengliede= rung. Mit anderen Worten: Sprachrhythmus und mu= sikalischer Rhythmus gehen nicht überein, besser: nicht immer überein. Wer von Rhythmik spricht, kann die Metrik nicht beiseite lassen; denn an dem Gitter= werk des Metrums entfaltet sich das rhythmische Wachstum der sprachlichen wie der musikalischen Ge= bilde. Die acht Verse haben je vier Trochäen und klingen abwechselnd weiblich und männlich aus. In

Schuberts Komposition spannt sich jeder Vers über vier gerade Takte; jeder Silbe also käme eine halbe Note zu, wenn alle gleich lang wären. Aber eben das sind sie nicht, sondern ihre Länge wechselt zwischen einer Viertelnote und einer ganzen Note; es gibt gewichtige und leichtere Notenwerte. Wonach richtet sich der Komponist? Nach dem natürlichen Gewicht der Silbe, also nach dem Sprachakzent. Soweit ist alles klar: der betonten Silbe entspricht eine lange Note, der unbetonten eine kurze.

Aber von dieser Regel gibt es manche Ausnahmen. "Stille", "Wasser", "Regung", "rings um=" "=stille", "unge"heuern, "Weite", "keine": lauter Trochäen, die aber für jede ihrer beiden Silben eine halbe Note be= kommen haben. Warum? Bei "Wasser", "Regung" "=stille" und "Weite" liegt die zweite Silbe tiefer als die erste. Die Betonung der ersten Silbe wird also durch ein melodisches Mittel erzielt. Und damit er= fassen wir das zweite Element: das Melos, das mit dem Rhythmus gemeinsam die Musik konstituiert. Ob auch die Sprache, das taucht dabei schon als Frage auf. Nun die übrigen musikalisch gleichgewichtigen Trochäen: "Rings um=" ist melodisch steigend, weil das "um=" als Auftakt zu "-her" empfunden wird. Metrisch erz geben die Silben "rings umher" zwei Trochäen mit männlichem Ausklang. Sprachrhythmisch aber liegt zwischen "rings" und "umher" eine zarte Zäsur. Schubert hat den Rhythmus durch das Metrum hindurch gefühlt und ihm melodisch sein Recht verschafft. Metrisch durfte er es nicht; hätte er "um=" nur eine Achtelnote gegeben, so wäre den beiden Trochäen da= vor, "glatte Fläche", ihre Wirkung nachträglich ge-nommen. Endlich die Trochäen "Stille", "unge"-heuern und "keine". Sie bekommen je zwei halbe Noten auf gleicher Höhe. Wie sinnvoll! Denn was sie aussagen, ist die Nicht=Bewegung, und also bewegt sich die Melodie nicht.

Damit hat der Schüler einen ersten Einblick in die Regelung der Gewichtsverhältnisse getan. Aber das hilft ihm schon beim Sprechen. Er hat begriffen, daß kaum zwei Trochäen gleich klingen dürfen. Jedesmal ist das Gefälle zwischen der betonten und der un-betonten Silbe ein anderes. Und indem er nun versucht, was der Musiker mit rhythmischen, melodischen und harmonischen Mitteln erreicht, mit den Mitteln der Sprache zu gestalten, entdeckt er, daß er das Gefälle zwischen schwerer und leichter Silbe (um bei diesem einfachsten Problem zu bleiben) auf sehr verschiedene Weise zum Ausdruck bringen kann: durch dynamische, durch agogische, durch melodische Abstufung, durch Vokalfärbung, durch Konsonantenartikulation. Aber alles dies muß er leisten im fest gespannten Rahmen des Verses. Und indem er sich darum bemüht, spürt er die Innengliederung der Zeile, den Sprachrhythmus, der ein anderer ist als der musikalische. Der Anfang: "Tiefe Stille herrscht im Wasser" bekommt in der Musik zwei Bögen von gleichem Rhythmus. Aber der Sprachrhythmus fordert eine andere Gliederung, näm= lich: "Tiefe Stille/herrscht/im Wasser". Der Schluß: "Reget keine Welle sich" ist musikalisch gleich rhyth= misiert wie "Todesstille fürchterlich". Aber die Sprache schafft verschiedene Untergliederungen: "Todesstille / fürchterlich", "Reget / keine Welle sich". Der fühlende Sänger wird diese sprachlichen Phrasierungen beim musikalischen Vortrag beachten. Aber dann gehorcht er dem Sprachrhythmus und nicht dem der Musik. Es gibt Fälle, wo das Gleichgewicht auf Messers Schneide schwebt. "Keine Luft / von keiner Seite" rhythmisiert die Sprache und spaltet damit den zweiten Trochäus. Aber Schubert gibt den ersten drei Trochäen den gleichen Rhythmus: je eine Dreiviertel= und eine Viertelnote auf gleicher Tonhöhe. Das muß der Sänger ausführen. Und doch wird er "keine" und "Luft von" nicht gleich phrasieren, sondern zwischen "Luft" und "von" eine Zäsur folgen lassen. Er muß

beiden Gesetzen gehorchen: dem Rhythmus der Sprache und dem der Musik.

Der Sprecher hat nur den Text vor Augen. Kein Ver= mittler schreibt ihm Tempo, Melodik, Rhythmik und Dynamik vor. Er muß das Gedicht sprechend ab= horchen und selbst die Mittel zur Gestaltung finden. Er hat mehr Freiheit in der Wahl, aber auch mehr Qual unter der Verantwortung. Auf zehn gute Liedersänger kommt noch nicht ein guter Gedichtsprecher. Sollten wir also mit unseren Schülern alle Gedichte nur in Vertonungen hören? Das hieße der Aufgabe ausweichen, die das Gedicht an uns stellt. Wo die Musik sich dem Worte anschmiegt wie in unserem Falle, mag sie uns eine Hilfe geben. Aber dann müssen wir unseren eigenen Weg suchen. Vom Rhythmus her bekamen wir einen Hinweis. Der führt ins Lebendige des Ge= dichts hinein und mag uns erleichtern, die Fragen zu lösen, die nun unser harren: die nach Tonlage und Klangstärke, nach Tempo und Farbe; und aus alledem ergibt sich als letztes das Melos der Sprache. Denn Sprache hat ihr eigenes Melos. Und dieses kann so stark sein, daß es ein musikalisches nicht neben sich verträgt. Klopstock konnte noch sinnvoll vertont wer= den, Hölderlin nicht mehr.

Ein Einstieg nur sollte gezeigt werden. Aber einer, der schon mit 15jährigen glücken kann. Der Weg, den er öffnet, ist lang und schwierig.

Rudolf Maack

#### Er ist wieder da!

"Der Kleine Hey — Die Kunst des Sprechens" nach dem Urtext von Julius Hey neu bearbeitet und ergänzt von Fritz Reusch. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Seit Julius Hey vor über 50 Jahren sein Buch "Deutscher Gesangsunterricht" geschrieben hat, ist ein Teil daraus als der sog. "Kleine Hey" zum gültigen Lehrbuch des Sprechens und Singens für Redner und Sänger, Schauspieler und Prediger — kurz für alle, die ihre Stimme in täglichem anstrengendem Gebrauch haben, geworden. Und sein "Barbara saß nah am Abhang" oder "Nun Roduro, mutvoll rufe..." oder "Draußen haust der graue Klausner..." sind nicht nur die immer noch und wieder geübten Sprechetüden geblieben, sondern sie sind "geflügelte Worte" der Stimmbildung geworden.

So ist eine Neubearbeitung und — Ausgabe dieses "alten Testaments" der Sprecherziehung notwendig und dankenswert. Die letzte von Fritz Volbach vorgenommene Neuausgabe hatte Wesentliches umgestellt und auch zugefügt oder weggelassen. Die neue Ausgabe berücksichtigt die stimmkundlichen Teile mehr vom wissenschaftlich=physiologischen als vom praktischen, ebenso den Teil über Rhetorik. Der für die Praxis immer wieder wichtigste Teil dagegen — die Phonetik — widmet sich den bewährten Übungen mit vorangestellten Erklärungen.

Für die Singschulen ist dieses Büchlein besonders zu begrüßen, da Albert Greiners Kinder-Stimmbildung weitgehend auf Hey zurückgreift und eine Bearbeitung nach dem Urtext deshalb der Singschularbeit im Sinne ihres Gründers am vollkommensten entspricht. Was für die Arbeit mit Kindern daran in der heutigen Zeit nicht mehr gültig erscheint, sei der Praxis der Singschullehrer überlassen, die wohl da und dort bereits die Barbara und den Abraham durch andere Exempla zu ersetzen wissen (womit — um erneute Mißzverständnisse zu vermeiden — gegen die Trefflichkeit der Heyschen Laut-Beispiele für Erwachsene mit "stimmlichen" Berufen und zur sängerischen Praxis nichts Despektierliches gesagt sein will). Wer

## NEUE MUSIKBÜCHER bei Artia / Prag

#### Alexander Buchner: Musikinstrumente im Wandel der Zeiten

2. Aufl., 24 farbige, 322 einfarbige Abb., 34 Seiten Text, Format 26×34 cm, Ganzleinen DM 38,50

Die vor kurzem erschienene reichillustrierte Monographie des Direktors der musikalischen Sammlungen des Prager Nationalmuseums führt in Bildern die Entwicklung der Musikinstrumente von der prähistorischen Zeit bis zum modernen Orchester und auch die volkstümlichen Instrumente sowie die Instrumente der primitiven Völker aller Weltteile vor und macht so den Leser systematisch und ausführlich mit den Musikinstrumenten aller Zeiten bekannt.

#### Karel Jalovec: Italienische Geigenbauer

480 Seiten mit über 1800 Abb. und Plänen, Format 23×30 cm, Ganzleinen DM 48,-

Dieses in neubearbeiteter Auflage vorliegende bedeutsame Buch beschreibt unter Anführung dokumentarischer Belege die geschichtliche Entwicklung des Geigenbaus in Italien, dem klassischen Land dieser Kunst, von Caspar Bartoletti bis in die neueste Zeit. In chronologischer Folge werden u. a. mehr als 1700 italienische Geigenbauer besprochen und ihre Instrumente beschrieben, dazu biographische Daten der Geigenbauer und Abbildungen ihrer Signaturen gebracht. Tausende von Zeichnungen und Bildreproduktionen bieten einen vollständigen und anschaulichen Überblick.

#### Otakar Sourek: Antonin Dvořák — Sein Leben und sein Werk

Deutsche Übersetzung von Pavel Eisner, 208 Seiten, 36 Abb., DM 11,20

Der als Dvořák-Spezialist bekannte Autor macht den Leser im ersten Teil der Biographie mit dem Leben des Komponisten bekannt. Der zweite Teil gibt gehaltvolle Analysen der Werke Dvořáks. Ein Verzeichnis aller gedrückten Werke, Namen- und Sachregister, Bibliographien schließen die Monographie – Grundlage der gesamten Dvořák-Literatur – ab.

#### Otakar Sourek: Antonin Dvořák — Werkanalysen

Deutsche Textfassung von Pavel Eisner

Band I: Orchesterwerke, 383 Seiten, mit 628 Notenbeispielen und 16 Abb., Ganzleinen DM 18,—
Band II: Kammermusik, 200 Seiten, mit 374 Notenbeispielen, 8 Abb., Ganzleinen DM 13,50

Die musikalische Weltöffentlichkeit empfängt mit diesen Büchern eine Darstellung, zu der bisher nicht einmal systematische Ansätze vorhanden waren. Von jedem Werke wird die Entstehungsgeschichte aufgedeckt, es folgen eingehende Werkanalysen, die alle Komponenten des Werkes behandeln: das thematische Material, den Aufbau, die Verarbeitung und die Eigenart der Dvořákschen Orchestersprache.

#### Antonin Dvořák in Briefen und Einnerungen

Herausgegeben von Otakar Sourek. Übersetzt von Friedr. Eben. 250 Seiten, 24 Abb., Ganzleinen DM 13,50 Der Herausgeber läßt aus Dvořáks Briefwechsel mit Brahms, Hans Richter, Hans v. Bülow, Gustav Mahler u. v. a.
ein Bild von Dvořáks Leben und seiner Zeit entstehen.

#### Antonin Dvořák — Sein Leben und Werk in Bildern

Herausgegeben und eingeleitet von Antonin Hořejs

24 Seiten Text, 196 Seiten Tiefdruckillustrationen, Ganzleinen DM 13,50

Aus dem sorgfältig ausgewählten Bildmaterial ersteht eine farbige Schilderung nicht nur des Komponistenlebens, sondern der ganzen musikreichen Epoche. Ein prachtvoller Bildband, der das Wort nicht vermissen läßt.

#### Bedřich Smetana in Briefen und Erinnerungen

Herausgegeben von Frantisek Bartos. Deutsche Übersetzung von Alfred Schebeck 349 Seiten, 37 Abb., Ganzleinen DM 13,50

In eindringlicher Lebendigkeit ersteht aus den Briefen und Erinnerungen seiner Zeitgenossen ein Bild dieses Komponistenlebens von der Kindheit über die schweren Kämpfe zur Verwirklichung seiner Ziele bis zum Erfolg und zum tragischen Ende in Taubheit und geistiger Umnachtung.

#### Leosš Janáček in Briefen und Erinnerungen

Ausgewählt, mit Anmerkungen und Beiträgen versehen von Bohumir Stedren

Deutsche Übersetzung von L. Ilse Schwarz-Turnovsky. 248 Seiten, 24 Abb., Ganzleinen DM 13,50

Die von dem Dozenten für Musikwissenschaft an der Universität Brünn getroffene Auswahl unterrichtet eingehend über Leben und Schaffen des Komponisten. Als Ergänzung dienen ein Verzeichnis aller Werke und ein biblio-graphisches Register.

#### Josef Bohuslav Foerster: Der Pilger

Erinnerungen eines Musikers

Einleitende Studie von Frantisek Pala. Deutsche Übersetzung von Pavel Eisner 766 Seiten, 31 Abb., Ganzleinen DM 18,-

Der Autor, um die Jahrhundertwende einer der führenden Vertreter der zeitgenössischen tschechischen Musik, gibt in seinen Lebenserinnerungen ein fesselndes Bild seiner Zeit und ihrer großen Vertreter auf dem Gebiete der Musik, wie Brahms, Bruckner, Mahler, Bülow, Nikisch u. a.

#### Alexander Buchner: Mozart in Prag

24 farbige, 160 einfarbige Abb., 40 S. Text, Format 23×27 cm, Ganzleinen DM 25,80

Bezug durch den kulturellen Musikhandel

ALKOR-EDITION . KASSEL

### STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

#### DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

HOCHSCHULE FÜR MUSIK, BERLIN BERLIN HOCHSCHULE FUR MUSIK, BERLING Berlin=Charlottenburg 2, Fasanenstr. 1, Tel. 32 51 81 Direktor: Prof. Boris Blacher Stelly. Direktor: Prof. Joseph Ahrens

Komposition und Tonsatz (Pepping, Blacher, Chemin-Petit). — Dirigieren (Lindemann, Jakobi, Peter). — Gesang und Opernschule (Prohaska, Baum, Götte, Ivogün, Leider, Ludwig). — Tasteninstrumente (Ahrens, Beltz, Puchelt, Riebensahm, Roloff). — Streichinstrumente (Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Mahlke, Klemm, Dorner, Schumacher). — Blassund sonstige Orchesterinstrumente (Jacobs, Arnoldt, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet). — Musikerziehung / Schulmusik / Privatmusik / Jugend- und Volksmusik (Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann). — Kirchenmusik (Ahrens, Grote, Heintze). — Akust. Abteilung — Opernchorschule — Orchesterschule.

DETMOLD NORDWESTDEUTSCHE MUSIK-AKADEMIE Direktor: Prof. Wilhelm Maler Stellv. Direktor: Prof. Dr. Michael Schneider

Komp. u. Tonsatz: Bialas, Driessler, Keller, Klebe, Maler. – Orch. u. Orchesterdir.: König. – Chor u. Chordir.: Stephani. – Gesang u. Opernschule: Bialas=Specht, Creuzburg, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Lindenbaum, Maler=Fitting. – Tasteninstr.: Hansen, Kretschmar=Fischer, Lechner, Natermann, Richter=Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, – Streichinstr.: David, Güdel, Heister, Isselmann, Müller, Münch=Holland, Strub, Varga. – Blasinstr.: Hennige, Michaels, Neudecker, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. – Schlagz.: Scherz. – Harfe: Wagner. – Kammermusik: Strub. – Gehörbildung: Quistorp. – Korrepetition: Radke. – Rhythmik: Jaenicke. – Höhere Schulmusik u. PM-Seminar: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen, Weiss u. a. – Ev. Kirchenmusik: Dr. Schneider, Dr. Reinadell, Steche. – Tonmeister=Ausb.: Dr.=Ing. Thienhaus, von Kaven. – Musik=Wiss.: Dr. Jung. – Sprecherz.: Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. – Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1958: 9. u. 10. 4. 1958.

FRANKFURT/M. STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33 Telefon 55 44 14 und 59 16 73

Geschäftsführende Leitung: Stadtrat Dr. vom Rath Professoren Flinsch, Lenzewski

Theorie: Baither, Biersack, Hessenberg (Komposition), Puetter, Zipp. — Gesang, Stimmbildung, Opernschule: Becker, Daden, Grantz-Soeder, Gründler, Lohmann, Schmitt, Dr. Skraup, von Stetten, Uhlig, Vondenhoff, Welter. — Klavier: Arnold, Büchner, Flinsch, Flößner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Seufert, Sott, Weiß. — Orgel: Bochmann, Köhler, Lehnpart, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Violine u. Bratsche: Graef-Moench, Herrmann, Lenzewski, Peters, Presuhn, — Cello: Molzahn. — Blas= u. sonstige Orchesterinstr.: Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käppler, Lukas, Naumann, Pohlers, W. Schmidt, Schneider, Stegner, — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Rhythmik: Awanowa. — Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (Dr. Noack), Privatmusiklehrerseminar (Dr. Noack), Opernschule (Vondenhoff), Orchesterschule (Biersack), Kammermusik (Lenzewski), Chor (Felgner).

FREIBURG/BR. STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 50
Telefon 31834, App. 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck
Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, Romposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musike geschichte: Dr. Hammerstein. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang u. Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klodt, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber. — Viola: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Amar, Koch, Teichmanis.— Flöte u. alte Kammermusik: Dr. Scheck, Diesselhorst, — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: D. Dr. Gurlitt, Kessler. — Schulmusik: Dr. Hammerstein, Dr. Hartmann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Flath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — Privatmusiklehrer-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs. — Volksliedkunde: Wiora.

#### MUSIKANTIOUARIAT HANS SCHNEIDER

Tutzing/Obb. Postfach - Tel. 475 München, Weinstr. 7/1 Tel. 29 48 10

ALLES AUF DEM GEBIETE ERNSTER MUSIK

Klavierauszüge - Partituren - Instrumentals und Kammermusik - Gesangsnoten - Musikliteratur Musikalische Seltenheiten und Erstausgaben

Ankauf

Verkauf

#### ALTE UND NEUE MEISTER - GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen, Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17



## STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

#### DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

#### HAMBURG

#### STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Hamburg 13, Harvestehuderweg 12 Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach

Komposition u. Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorleitung u. Chor: Detel. — Gesang u. Opernklasse: u. a. Focke, Guilleaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — Klavier: u. a. Erdmann, Fromm-Michaels, Gebhardt, Hauschild, Schröter. — Orgel: u. a. Förstemann, Tramnitz. — Streichinstrumente: u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — Blass und sonstige Orchesterinstrumente: Brinckmann, Eggers, Grundmann, Huth, Nellessen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Priv-Musik: Schröter; Schulmusik (Volksund höh. Schule): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikwissenschaft: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Marks. — Semesterbeginn: Anf. April und Anf. Oktober.

## KÖLN STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41/7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter

Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus. — Geige: Gertler, Rostal. — Cello: Frank, Steiner. — Komposition: Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer. — Chorleitung: Schieri. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Frank. — Opernschule: von der Nahmer, Reinhardt. — Institut für Schulmusik: N. Schneider. — Institut f. kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut f. ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Seminar für Volks= u. Jugendmusik: Schieri. — Seminar f. Rundfunk= u. Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar f. Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus f. Jazz=Musik: Edelhagen.

#### MÜNCHEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK (gegr. 1846) München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 51

Präsident: Prof. Karl Höller Direktor: Prof. Anton Walter

Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Carl Orff, Kurt Eichhorn, Gotth. E. Lessing, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Dr. Friedrich Kalb, Kurt Arnold, Werner Dommes, Maria Hindemith-Landes, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Karl Richter, Heinrich Wismeyer, Li Stadelmann, Hermann v. Beckerath, Valentin Härtl, Jost Raba, Walter Reichardt, Georg Schmid, Kurt Stiehler, Wilhelm Stroß, Edith v. Voigtländer, Hans Hotter, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Karl Schmitt-Walter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privatmusiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.

#### STUTTGART

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 2 20 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

Komposition: David, Frommel, Komma, Marx, Mohler, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Paulus, Siben, Sihler. — Streichinstr.: Hoelscher, Kessinger, Kergl, Müllers-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling, Stiehler. Klavier: Erfurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerock, Liedecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orch.-Instr.: Burum, Glas, Graeser, Hermann, Jungnitsch, Krümmling, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaler. — Alte Instr.: Prätorius, Niggemann. — Sprechen: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor u. Chorltg.: Grischkat. — Oper, Orchester, Dirigieren: Zwißler. — Schauspiel: Ackermann, Barth. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Gerstenberg, Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — Privatmusiklehrer-Seminar: Kreutz. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

#### SAARBRÜCKEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Saarbrücken, Kohlweg 18, Telefon 28080 Stellv. Direktor: Prof. Dr. JosephMüller-Blattau
Stellv. Direktor: Prof. Hans Karolus

(Ricktenwald), Opernschule (Eden) u. a.; Meisterklassen: Klavier (Foldes), Cello (Gendron), Kapellmeisterklasse (Wüst); Komposition u. Tonsatz (Konietzny, Lonnendonker, Loskant, Schmolzi u. a.) — Gesang (Fuchs, Karolus) — Klavier (Griem, Sellier u. a.) — Orgel (Schneider) — Violine (Bus, Strauß) — Viola (Hoenisch) — Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente — Chor (Schmolzi) — Orchester (Loskant) — Kammermusikklassen. — Semesterbeginn 1, April 1988 — Oktober und 1. Oktober.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

### HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile "PALLADA", das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

## Wer wohnt wo?

lede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Grete Altstadt-Grupp, Wiesbaden, Bierstadter Höhe 21, Klassik bis Zeitgenossen

KLAVIER: Sascha Bergdolt, Wuppertal-Sonnborn. Zur Waldesruh 72, Tel. 37453, Konzerte – Unterricht

KLAVIER: Liesel Cruciger, Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40

KLAVIER: Erika Frieser, Köln-Brück, Bruchfeld 8

KLAVIER UND CEMBALO: Franzpeter Goebels, Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 48188

KLAVIER: Marianne Krasmann, Bremen, Klugkiststr. 2 F,

KLAVIER. G. Louegk, München, Möhlstraße 30

KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney, Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27

KLAVIER Eleonore Stix, Gauting vor München, Wald-promenade 40, Telefon München 88560

KLAVIER: Ele Unkelbach=Eckhardt, Mülheim/Ruhr Prinzenhöhe 22, Ruf 49 04 89 Konzerte – Unterricht – Tonbandüberprüfung

VIOLINE: Ernst Hoffmann, Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31

VIOLINE: Prof. Antonio Mingotti, Meisterkurse, München 22, Kaulbachstraße 68a, Telefon 3 13 84

CELLO: Eleftherios Papastavro, Paris 15, 21 Boulevard de Grenelle

CELLO: Carlth. Preußner, Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse

STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56 und Konzertdirektion H. Hoppe, Stuttgart, Landhausstraße 90

ORGEL: Prof. Wolfgang Auler, Witten, Ruhrstraße 55, Tel. 3874. Alte u. mod. Meister. Konzerte mit Orchester

ORGEL: Günther Bönigk, Helmbrechts/Oberfr. In- und ausländische Orgelmusik, bes. Gegenwart

SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel, Konzertsängerin, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3

SOPRAN: Margot Müller, Hagen (Westf.), Bahnhofstraße 41, Telefon 65 75

SOPRAN: Ruth Siebenborn, Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 2577, Konzert, Lied, Oratorium

ALT: Friedel Becker-Brill, Wuppertal-Elberfeld, Schmach-tenbergweg 27, Telefon 3 50 39

ALT: Lotte Wolf-Matthäus, Konzert- und Oratorien-sängerin, Ilten-Hannover, Telefon Lehrte 857

KONTRA-ALT: Dore Blindow, Oratoriensängerin, Bremen, "Friedehorst", Tel. 7 51 47

TENOR: Horst Sander, Konzertsänger, Ennepetal-Milspe, Kölner Straße 190a, Telefon 37 14

BARITON: Friedrich Härtel,, Düsseldorf, G.=Poensgen= Straße 27 (15277), Lied, Oratorium, Unterricht

BARITON: Edm. Jördens, Hamburg-Reinbeck, Ruf 726580 Lied - Oratorium - Stimmbildung

BASS-BARITON: Eugen Klein, Städt. Konservatorium Duisburg, Telefon 40466 Wanne-Eickel

BASS=BARITON: Wolfgang Nietzer, Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 6270

BASS: Rainer Grönke, Hannover. Sekretariat Lutter/ Barenberg, Seesener Straße 87, Tel. 2 20

GESANGSAUSBILDUNG: Bertha Dammann - Helmut Laue, Mikrophon-Schulung, Hamburg 20, Alsterkrug-chaussee 114. Ruf 51 76 82

GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann, Wies-baden, Uhlandstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann, Düsseldorf. Kaiserswerther Straße 218

GESANGSSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter, München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler

KONZERTAUSBILDUNG: Ria Schmitz-Gohr, Violine, Bratsche, Gesang- und Opernstudio, Berlin-Lichterfelde, Ringstraße 47a, Tel. 736847, und Köln, Übierring 56,

KATH. KIRCHENMUSIK: Karlheinrich Hodes, Schumann-Konservatorium Düsseldorf. Münsterkirche Neuß, Neuß (Rhein), Erftstraße 70

BUHNENTANZ: Schule Frida Holst (anerkannt v. d. Bü.» Genoss.) Duisburg, Stadtheater

## CARL ORFF Studienpartituren

#### CARMINA BURANA

Cantiones profanae Ed. Schott 4425 · DM 18,-

#### CATULLI CARMINA

Ludi scaenici Ed. Schott 4565 · DM 15,-

#### TRIONFO DI AFRODITE

Concerto scaenico Ed. Schott 4566 · DM 20,-

#### DIE KLUGE

Die Geschichte von dem König und der klugen Frau Ed. Schott 4580 · DM 25,-(Soeben erschienen)

B. S C H O T T ' S S O H N E · M A I N Z

#### städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner

Meister= und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern= und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staats= examen, Chor und Orchester, Vorlesungen

examen, Chor und Orchester, Vorlesungen Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyersichting, Müller=Gündner / Violoncello: Lechner / Klawier: Leygraf, Balthasar, Baltz=Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz, Lechner / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4 Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

#### Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsklassen für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtl. Streich= und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, evang. und kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

#### Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister= u. Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privat-Musik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. u. kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik.

Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer Leitung: Kurt Jooss

> Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leitung: Heinz Dietrich Kenter

Essen = Werden - Telefon 49 24 51/3

#### Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs Ausbildung in allen musikalischen Fächern. - Seminar Ausbildung in allen musikalischen Fächern. — Seminar für Privatmusiklehrer. — Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. — Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. — Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. — Gesang: Neuenschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. — Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Vogel, Schwarz, Landemann (Orgel). — Violine: Mendius, Ringelberg. — Viola: Krug. — Violoncello: Adomeit. — Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. — Chor: Wilke. — Opernschule: Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt. — Musikgeschichte: Dr. Tröller. — Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier.

Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6.

#### Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar von Knorr

Ausbildungsklassen

für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente Solistenklassen

Abteilung für Kirchenmusik (A=Prüfung)

Musikseminar, Rhythmikseminar

Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere Schulen u. Mittelschulen) Opernabteilung / Schauspielabteilung

Fachabteilung Tanz / Orchesterschule

Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Akademie, Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 16611

### Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76 · Ruf: 72690 Direktor: Hanns Reinartz

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst.

Instrumental- und Gesangsklassen - Orchesterschule -Dirigentenklasse - Kompositionsklasse - Privatmusik= lehrer-Seminar - Abteilung für katholische Kirchenmusik - Opernschule - Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.



Leopold Mozart=Konservatorium der Stadt Augsburg Direktor: Dr. Fritz Schnell stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchesters und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. – Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine. Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

## DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister= und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatl. anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchl, anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 4463 32

# Studienpartituren der Werke Antonin Dvoráks

veröffentlicht innerhalb der Dvorák-Gesamtausgabe

ORCHESTERWERKE	
	DM
Serenade E-dur für Streichorchester op. 22	3,80
Serenade d*moll für Bläser, Vc. und Baß op. 44 .	4,50
Böhmische Suite Dedur op. 39	2,20
Slawische Tänze op. 46	8,-
Slawische Tänze op. 72	8,—
Scherzo capriccioso op. 66	3,50
Ouvertüre "In der Natur" op. 91	5,-
Karneval=Ouvertüre op. 92	3,80
Die Waldtaube, Sinf. Dichtung op. 110	4,50
VII. Symphonie d=moll op. 70	6,—
VIII. Symphonie G=dur op. 88	6,-
IX. Symphonie e-moll "Aus der Neuen Welt" op. 95	4,80
Klavierkonzert g=moll op. 33	9,-
Violinkonzert a=moll op, 53	4,50
Cellokonzert h=moll op. 104	6,-
KAMMERMUSIK	
KAMMERMUSIK	
Bagatellen für 2 V. und Va. op. 75a	2,20
Terzetto für 2 V. und Va. op. 74	1,40
Streichquartett A=dur op, 2	8,-
Streichquartett d=moll op. 34	2,80
Streichquartett Es=dur op. 51	3,50
Streichquartett C=dur op. 61	3,80
Streichquartett E=dur op. 80	4,
Streichquartett F=dur op. 96	1,40
Streichquartett As=dur op. 105	2,20
Chaid anatalt C des an and	-
Streichquartett G=dur op. 106	5,-
Streichquartett G=dur op. 106	
	2,60
Fragment des Streichquartetts F-dur	2,60

#### In Kürze erscheinen:

Sextett A.dur op. 48 VI. Symphonie D.dur op. 60 Ouvertüre "Hussitenlied" op. 67 Symphonische Variationen für Orchester op. 78

#### außerdem erschien:

Stabat mater . . . . . . Klavierauszug br. 8,— Ln. 10,50 Chorstimmen je 2,—

Die Einladung zur Subskription der Dvofák-Gesamtausgabe nebst der Einführung "Antonín Dvofák" (76 Seiten, mit vielen Bildern und Notenfaksimiles) sowie das Alkor-Gesamtverzeichnis 1957, enthaltend sämtliche lieferbaren tschechoslowakischen Musikalien, werden auf Wunsch kostenlos zugesandt.

ALKOR - EDITION . KASSEL

#### ERNST KRENEK

## Zwölfton Kontrapunkt-Studien

52 Seiten mit 100 Notenbeispielen Ed. 4203 · brosch. DM 3,60

#### Aus dem Vorwort:

Der Zweck des Buches war, das Gebiet der "atonalen" Komposition mit Zwölfstonreihen dem Theorielehrer und seinen Studenten in rein praktischer Weise zu erschließen. Wie weit der Student auch in der Erforschung neuer Möglichkeiten gehen mag, wird ihm dies Buch stets helfen, einen guten Anfang zu machen, wie ich in langjähriger Unterrichtspraxis in Amerika und Europa feststellen konnte.

#### B. SCHOTT'S SOHNE: MAINZ

DER NORDDEUTSCHE RUNDFUNK

sucht für sein Sinfonieorchester

Chefdirigent:

Prof. Dr. Hans Schmidt-Isserstedt

einen ersten Konzertmeister (ab sofort),

einen ersten und Solo-Oboer (ab sofort),

einen Baβ-Klarinettisten mit Verpflichtung zur 2. Klarinette (ab 1. September 1958).

Bewerber, die den besonderen Ansprüchen des Sinfonieorchesters zu entsprechen glauben, richten ihre Bewerbung

Norddeutscher Rundfunk Personalabteilung, Hamburg 13, Rothenbaumchaussee 132/134 Soeben erschienen

## SCHUBERT · SCHUMANN · BRAHMS

3 ROMANTISCHE STÜCKE

für Cello und Klavier bearbeitet von JULIUS BAECHI DM 5,—

Die 3 romantischen Stücke: Schubert, Impromptu op. 90 Nr. 3 — Schumann, Romanze op. 28 Nr. 2 — Brahms, 2 Menuette aus op. 11, bereichern das Repertoire der Cellisten um wertvolle Vortragsmusik.

Verlangen Sie unseren Sonderprospekt "MUSIK FÜR VIOLONCELLO"

VERLAG HUG & CO. · Postfach ZÜRICH 22

Das Standardwerk für Sprecherziehung in einer neuen Ausgabe Interessenten: Rundfunksprecher Politiker, Berufsredner Schauspieler, Telefonisten Pfarrer, Lehrer, Sänger Chorleiter

## DER KLEINE HEY

## Die Kunst des Sprechens

Nach dem Urtext von Julius Hey neu bearbeitet und ergänzt von FRITZ REUSCH Ed. 614, 104 Seiten, Halbleinen, DM 4,20

»Der kleine Hey« hat seit seinem Erscheinen um die Jahrhundertwende einen Siegeszug durch alle Lande angetreten und ist bis heute das Standardwerk für Sprecherziehung geblieben.

Die Lehrweise Heys erfaßt die elementaren Grundlagen der »Kunst des Sprechens« so allgemeinverbindlich, daß sie ebenso als das fundamentale Lehrbuch für die Nachwuchsschulung der Berufsredner und Sprecher — also für die mehr praktische Rhetorik — benutzt wird.

Nicht zuletzt bietet sie eine wertvolle Hilfe für den Unterricht in der Schule wie auch für das private Selbststudium.

In jeder Buch= und Musikalienhandlung vorrätig.

B. SCHOTT'S SOHNE · MAINZ

Soeben erschienen:

## ARNOLD SCHOENBERG

# Die formbildenden Tendenzen der Harmonie

(Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein) 200 Seiten mit 172 Notenbeispielen · Ganzleinen DM 18,—

Dies Buch ist ein Vermächtnis. Ein Meister, dessen musikalisches Bewußtsein in den Werken seiner Vorgänger wurzelt und der ein tieferes Wissen um harmonische Zusammenhänge besitzt als eine Generation, der Harmonie mehr Farbe als Struktur geworden ist, gibt der Gegenwart eine authentische Darstellung von der Bedeutung tonaler Harmonie.

INHALT: Die Prinzipien der Harmonielehre
Stellvertreter und Regionen
Alterierungen
Vagierende Akkorde
Indirekte, aber nahe Verwandtschaft
Klassifizierung der Verwandtschaften
Erweiterte Tonalität
Die Verwendung von Fortschreitungen für verschiedene kompositionelle Zwecke
Apollinische Bewertung einer dionysischen Epoche

B. SCHOTT'S SOHNE . MAINZ